

DIE SCHAUSPIELERIN AGNES SORMA

**VERSUCH ZUR ANALYSE UND WERTUNG IHRER
DARSTELLUNGSKUNST**

Inaugural-Dissertation

zur

**Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin**

vorgelegt von

Karla Krause

aus Berlin

1969

DIE SCHAUSPIELERIN AGNES SORMA

VERSUCH ZUR ANALYSE UND WERTUNG IHRER
DARSTELLUNGSKUNST

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Karla Krause

aus Berlin

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Freien Universität Berlin.



Dekan: Professor Dr. Otto von Simson
Referent: Professor Dr. Hans Knudsen
Korreferent: Professor Dr. Dr. Hans-Egon Hass
Tag der mündlichen Prüfung: 7. Mai 1969

1. Theology (Moral, Social, and Political) 100

2. Applied Social Mathematics 100

3. Theology 100

4. Theology 100

5. Theology 100

6. Theology 100

7. Theology 100

8. Theology 100

9. Theology 100

10. Theology 100

11. Theology 100

12. Theology 100

13. Theology 100

14. Theology 100

15. Theology 100

16. Theology 100

17. Theology 100

18. Theology 100

19. Theology 100

20. Theology 100

21. Theology 100



Digitized by the Internet Archive
in 2026

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
I. Einleitung: Materialbeschaffung, Problematik, Methode und Gang der Untersuchung	19
II. Agnes Sormas künstlerische Entwicklung	
1. Theatralische Anfänge	
Klärung des Geburtsjahres Provinzengagements in Görlitz (1880/81), Posen (1881/82) und Weimar (1882/83)	29
2. Von der "Naiven" im Konversationsstück zur Charakterschauspielerin:	
Agnes Sorma am Deutschen Theater in Berlin unter Leitung Adolph L' Arronges (1883/91)	37
3. Die Diskrepanz zwischen Publikumserfolg und künstlerischem Anspruch:	
Schauspielerische Krise am Berliner Theater Ludwig Barnays (1891/94)	47
4. Agnes Sormas Stellung im naturalistischen Ensemble Otto Brahm's (1894/98) und dessen Einflüsse auf ihre Kunst	50
5. Die Rolle des "Stars" und ihre Problematik:	
Agnes Sorma als gastierende Schauspielerin (1898/1903)	55
6. Agnes Sorma unter der Führung Max Reinhardt's am Neuen und Deutschen Theater in Berlin (1903/06)	69
7. Erneute Gastspieltätigkeit (1907/16) Letzte Lebensjahre	73
III. Der interpretatorische Akzent:	
Charakteristische Aspekte bei der Deutung dichte- rischer Gestalten, dargestellt an sechs für Agnes Sorma typischen Rollenkonzeptionen	77
1. Rahel in "Die Jüdin von Toledo"	78
2. Rautendelein in "Die versunkene Glocke"	82
3. Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung"	86
4. Beatrice in "Viel Lärm um Nichts"	91

	Seite
5. Porzia in "Der Kaufmann von Venedig"	93
6. Hermione in "Das Wintermärchen"	96
7. Wertungsproblematik Ergebnisse aus den vorangegangenen Rollen- betrachtungen	99
IV. Versuch einer Stilanalyse	
Vergleich der Darstellungsweise Agnes Sormas mit den naturalistischen und impressionistischen Kunstintentionen	107
1. Agnes Sorma und naturalistische Tendenzen: Vergleichbare Stilzüge	108
2. Abgrenzung des Darstellungsstils Agnes Sormas gegen die konsequent naturalistische Gestal- tungsweise	112
3. Agnes Sorma an der Peripherie impressio- nistischer Zielsetzungen	117
4. Die Dramatisierung des Lyrischen: Realistische Schauspielkunst statt ästhetischer Distanz	125
V. Ibsens "Nora" als Modell für die Realisierung einer Rolle	
1. Agnes Sormas "Nora"-Darstellung am Berliner Theater unter Ludwig Barnay	
a) Der Konflikt zwischen theatralischem Effekt und psychologischer Motivation	133
b) Die allgemeine Verständnislosigkeit gegenüber Ibsens erläutert an Rezensionen	137
2. Agnes Sormas "Nora"-Interpretation am Deutschen Theater unter Otto Brahm und während der späteren Gastspiele	
a) Die gehaltliche Konzeption der Rolle	141
b) Die schauspielerische Konkretisierung	144
c) Agnes Sormas Verdienst um die "Volks- tümlichkeit" von Ibsens "Nora"	151
d) Ibsens "Nora": Handlungs-drama oder Seelenenthüllung? Prüfung kritischer Einwände	153
e) Die "Nora" Agnes Sormas und die "Nora" Eleonora Duses Ein Vergleich, in Konfrontation mit der Kritik	155

VI. Zusammenfassung	165
---------------------	-----

VII. Anmerkungen	167
------------------	-----

Anhang:	195
---------	-----

Rollenverzeichnis

Verzeichnis der Gastspiele

Rollenbilder

Lebenslauf

VERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR

(Die Klammer vor der bibliographischen Angabe enthält die in den Anmerkungen benutzten Abkürzungen)

Aufsätze über Agnes Sorma

(Bab, Gedenkbuch)

"Agnes Sorma; Ein Gedenkbuch, Zeugnisse ihres Lebens und ihrer Kunst" zugest. von Julius Bab, Heidelberg 1927

Baumgart, Rudolf: "Schöpferische Menschen des 19. Jahrhunderts" in: Das Fundament, Darmstadt 1952, S. 350 ff.

Duncker, Dora: "Ein Besuch bei Agnes Sorma", in: Die Woche, Nr. 1, 1. Jg., 18.3.1899, S. 24 ff. .

(Freud)

Freud, Erich: "Agnes Sorma", in: Schlesische Lebensbilder III, Breslau 1928, S. 384 ff.

Hart, Heinrich: "Berliner Bühnenkünstler", in: Bühne und Welt, 1. Jg. 1898/99, 1. Halbj. S. 361 ff.

Hart, Julius: "Berliner naive Liebhaberinnen", in: Velhagen und Klasings Monatshefte, Jg. 1893/94, 2. Bd., S. 616 ff.

Hollaender, Felix: "Leben und Kunst", in: Der Neue Weg, Nr. 4, Jg. 1927

Hollaender, Felix: "Agnes Sorma", in: Nationale Zeitung, Nr. 36, 80. Jg., 13.2.1927

Höflich, Lucie: "Erinnerung an Agnes Sorma", in: Der Neue Weg, Nr. 4, Jg. 1927, S. 66

(Ithering, Agnes Sorma)

Ithering, Herbert: "Agnes Sorma", in: Kölnische Zeitung, Nr. 259, 24.5.1940

Kappstein, Theodor: "Agnes Sorma", in: Deutschland, (Monatsschrift), Berlin 1906, S. 118 ff.

(Kerr, liebe Fraue)

Kerr, Alfred: "Die liebe Fraue", in:
Kerr, Die Welt im Drama Bd. 5.
(Das Mimenreich), Berlin 1917 ,
S. 411 ff.

Klaar, Alfred: "Agnes Sorma" in:
Vossische Zeitung, Nr. 248,
17.5.1915

Lommatzsch, Franz: "Agnes Sorma",
in: Die neue Zeit, Nr. 33, 10.2.1952

(Servaes)

Servaes, Franz: "Schlesische Büh-
nenkünstler in Berlin", in:
Schlesische Monatshefte, Märzheft
1928, S. 118 ff.

Sorma, Agnes: "Die Frau auf der
Bühne", in: Berliner Tageblatt,
Nr. 1, 1.1.1909

(Zabel, Agnes Sorma)

Zabel, Eugen: "Bei Agnes Sorma",
in: Velhagen und Klasings Monats-
hefte, Jg. 1908/09, 2. Bd. S.624 ff.

Allgemeine Literatur

(Bab, Drama)

Bab, Julius: "Neue Wege zum Drama",
Berlin 1911

(Bab, Mimen)

Bab, Julius: "Kränze dem Mimen",
Emsdetten 1954

(Bab, Theater)

Bab, Julius: "Das Theater der Ge-
genwart", Geschichte der dramati-
schen Bühne seit 1870, Leipzig 1928

(Bab, Handl)

Bab, Julius; Handl, Willi: "Deutsche
Schauspieler, Porträts aus Berlin
und Wien", Berlin 1908

(Bahr, Naturalismus)

Bahr, Hermann: "Die Überwindung
des Naturalismus", als zweite Reihe
von "Zur Kritik der Moderne",
Frankfurt a.M. 1894, S. 266 ff.

(Bahr, Premieren)

Bahr, Hermann: "Premieren, Winter
1900 bis Sommer 1901", München
1902

(Bahr, Rezensionen)

Bahr, Hermann: "Rezensionen,
Wiener Theater 1901 bis 1903",
Berlin 1903

(Bahr, Schauspielkunst)

Bahr, Hermann: "Schauspielkunst"
Leipzig 1923

- (Barnay, Erinnerungen) Barnay, Ludwig: "Erinnerungen", 2 Bde. Berlin 1903
- (Berger, Alfred) Berger, Alfred Freiherr von: "Studien und Kritiken", Wien 1896
- (Berger, Ludwig) Berger, Ludwig: "Theatermenschen", Hannover 1962, (Reihe Theater heute, Bd. 10)
- (Berstl) Berstl, Julius: "Odyssee eines Theatermannes", Berlin 1963
- (Bie, Ästhet. Kult.) Bie, Oscar: "Ästhetische Kultur", in: Neue deutsche Rundschau, Jg. 1903, S. 7 ff.
- (Brahm, Kainz) Brahm, Otto: "Josef Kainz, Gesehenes und Gelebtes", Berlin 1910
- (Brahm, Krit. Schr.) Brahm, Otto: "Kritische Schriften über Drama und Theater", hrsg. von Paul Schlenther, Berlin 1913
- (Brandes) Brandes, Georg: "William Shakespeare", München 1898
- (Bulthaupt) Bulthaupt, Heinrich: "Dramaturgie des Schauspiels", 2. Bd., "Shakespeare", Odenburg-Leipzig 1894
- (Dehmel, Tagebuch) Dehmel, Richard: "Tagebuch, 1893 - 94", hrsg. von Gustav Kirstein, Walter Tiemann, E. R. Weiß, Leipzig 1921
- (Dehmel, Alltagstragödie) Dehmel, Richard: "Die moderne deutsche Alltagstragödie", in: Die Gesellschaft, Jg. 1892, S. 506 f.
- (Doerry) Doerry, Hans: "Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts", Berlin 1926, (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 35)
- (Emrich) Emrich, Wilhelm: "Protest und Verheißung, Studien zur klassischen und modernen Dichtung", 2. Aufl., Frankfurt a. M.-Bonn, 1963
- (Eloesser) Eloesser, Arthur: "Elisabeth Bergner", Berlin 1927

- (Frenzel) Frenzel, Herbert A.: "Ibsens 'Puppenheim' in Deutschland. Die Geschichte einer literarischen Sensation", Diss. (Masch.) Berlin 1942
- (Gervinus, Shakespeare) Gervinus, G. G.: "Shakespeare", 4 Bde., Leipzig 1894/50
- (Grillparzer, Werke) Grillparzers Werke in 15 Teilen, hrsg. und mit Einleitungen versehen von Stefan Hock, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, o. J.
- (Grillparzer, Gespräche) Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch Zeitgenossen, gesammelt und hrsg. von August Sauer, (Schriften des literarischen Vereins in Wien, Bd. 15)
- (Großmann) Großmann, Manfred: "Max Reinhardt, Regiebuch und Kritik, Vier Regiebücher Max Reinhardts, übertragen und analysiert, in Konfrontation mit der Aufführungskritik", Phil. Diss. Wien 1966, 2 Bde.
- (Hagemann) Hagemann, Carl: "Schauspielkunst und Schauspieler", Beiträge zu einer Ästhetik des Theaters, 2. Aufl. Berlin-Leipzig 1910
- (Hamann) Hamann, Richard: "Der Impressionismus in Leben und Kunst", Köln 1907
- (Hamann/Hermand) Hamann, Richard; Hermand, Jost: "Impressionismus", 2. Aufl., Berlin 1966
- (Hart, Verwandlungen) Hart, Julius: "Verwandlungen", in: Neue Deutsche Rundschau, Jg. 1900, S. 839 f.
- (Ibsen, Werke) Ibsen, Henrik; Sämtliche Werke, hrsg. von Julius Elias und Paul Schlenther, Berlin 1911
- (Ihering) Ihering, Herbert: "Der Kampf ums Theater", Dresden 1922
- (Jacobsohn, Reinhardt) Jacobsohn, Siegfried: "Max Reinhardt", Berlin 1910
- (Kerr, Drama) Kerr, Alfred: "Die Welt im Drama", 5 Bde. Berlin 1917

- (Kerr, Schauspielkunst) Kerr, Alfred: "Neue Schauspielkunst", in: Neue Rundschau, Jg. 1904, S. 94 f.
- Kessler, Dorothea: "Die Rezeption Grillparzers durch die norddeutschen Bühnen unter Führung Berlins", Phil. Diss. Berlin 1951
- Kirchner, Marlene: "Das Görlitzer Stadttheater 1851 - 1898", Phil. Diss. Berlin 1958
- Kienzl, Hermann: "Die Bühne, ein Echo der Zeit", Berlin 1907
- (Kindermann, Bahr) Kindermann, Heinz: "Hermann Bahr, Ein Leben für das Europäische Theater", Graz-Köln 1954
- (Knautz) Knautz, Günther: "Studien zur Ästhetik und Psychologie der Schauspielkunst", Phil. Diss. Kiel 1934
- Knudsen, Hans: "Die Hauptepochen der Geschichte des deutschen Theaters in Posen", Posen 1912
- (L'Arronge) L'Arronge, Adolph: "Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst", Berlin 1896
- Linsemann, Paul: "Die Theaterhauptstadt Berlin", Berlin 1897
- (Marholm, Duse) Marholm, Laura: "Eleonora Duse", in: Nord und Süd, 64. Bd., S. 169 ff.
- (Philipp) Philipp, Hugo Wolfgang: "Grammatik der Schauspielkunst", München 1964
- Raeck, Kurt: "Das Deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion Adolph L'Arronge", Beiträge zu seiner Geschichte und Charakteristik", Phil. Diss. Berlin 1928
- Rhode, Carla: "Das 'Berliner Theater' bis 1899", Phil. Diss. Berlin 1966
- Salome, Lou Andreas: "Die Duse", in: Freie Bühne, 4. Jg. 1893, S. 79 f.
- (Schlenter, 19. Jh.) Schlenter, Paul: "Theater im 19. Jahrhundert", Berlin 1930 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 40)

- (Schönhoff, Duse) Schönhoff, Leopold: "Eleonore Duse",
in: Die Nation, Nr. 13, Jg. 1892,
S. 200 f.
- Schönhoff, Leopold: "Kritische
Theaterbriefe", Berlin 1900
- Schröckel, Leonhard: "Geschichte
des Weimarer Theaters von den
Anfängen bis heute", Weimar 1928
- (Sittenfeld) Sittenfeld, Ludwig: "Geschichte des
Breslauer Theaters von 1841 - 1900",
Breslau 1909
- (Staiger) Staiger, Emil: "Die Kunst der Inter-
pretation" in: Studien zur deutschen
Literaturgeschichte, Zürich 1963,
S. 10 ff.
- Steiger, Edgar: "Von Hauptmann
bis Maeterlinck", Berlin 1903
- (Steiner, Dramaturgie) Steiner, Rudolf: "Gesammelte Auf-
sätze zur Dramaturgie", Dornach,
Schweiz 1960, erschienen im Maga-
zin für Literatur, 66. Jg. Nr. 48,
1897
- (Weno) Weno, Joachim: "Der Theaterstil
des Naturalismus", Phil. Diss.
(Masch.), Berlin 1951
- (Winterstein) Winterstein, Eduard von: "Mein
Leben und meine Zeit", Berlin 1947,
2 Bde.
- Wundt, Wilhelm: "Grundriß der
Psychologie", 15. Aufl. Leipzig
1922

Tageszeitungen und periodisch erscheinende Schriften

- Berliner Abendpost
- (BBC) Berliner Börsen Courier
- (BBZ) Berliner Börsen Zeitung
- Berliner Morgenpost
- Berliner Neueste Nachrichten
- (BT) Berliner Tageblatt
- (BZ) Berliner Zeitung
- Bremer Generalanzeiger

	Bremer Nachrichten
	Bühne und Welt, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Kunst, hrsg. von E. u. G. Elsner, geleitet von Heinrich Stümcke, Berlin 1899 ff.
(DAZ)	Deutsche Allgemeine Zeitung
(DRA)	Deutscher Reichsanzeiger
	Deutsche Zeitung
	Le Figaro
	Frankfurter Oderzeitung
	Frankfurter Zeitung
	Fränkischer Kurier
(Freie Bühne)	Freie Bühne für modernes Leben, hrsg. von Otto Brahm
(Gegenwart)	Die Gegenwart, Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, hrsg. von Paul Lindau, Berlin 1871 ff.
	Germania
	Görlitzer Nachrichten und Anzeiger
	Neuer Görlitzer Anzeiger
	Hamburger Fremdenblatt
	Hamburger Nachrichten
	Hannoverscher Anzeiger
	Das Kleine Journal
	Journal des Débats
	Kölner Tageblatt
	Kölnische Zeitung
(Kunstwart)	Der Kunstwart, Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik und angewandte Künste, hrsg. von Ferdinand Avenarius, München 1887 ff.
	Leipziger Neueste Nachrichten
	Montagsrevue (Wien)
	Neues Wiener Journal
	Wiener Tageblatt
(MAZ)	Münchener Allgemeine Zeitung

- (NAZ)
- Neueste Nachrichten (Dresden)
 - Die Nation
 - Nationalzeitung
 - Der Niederrhein
 - Niederschlesische Zeitung
 - Norddeutsche Allgemeine Zeitung
 - Nord und Süd, Eine deutsche Monatschrift, hrsg. von Paul Lindau
 - Posener Theaterzeitung
 - Posener Zeitung
 - Die Post
 - Prager Tageblatt
 - Der Reichsbote
 - Die Schaubühne, hrsg. von Siegfried Jacobsohn, Berlin 1905 ff.
 - Die neue Rundschau ("Freie Bühne" ab Jg. 15, 1904)
 - Tägliche Rundschau
 - Der Tag
- (Voss)
- Velhagen und Klasings Monatshefte
 - Vossische Zeitung
 - Die Welt am Montag
 - Weimarische Zeitung
 - Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte für das gesamte geistige Leben der Gegenwart
 - Die Zeit, Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst, hrsg. von Isidor Singer und Max Burckhard, Wien 1894 ff.
- (Zukunft)
- Die Zukunft, hrsg. von Maximilian Harden, Berlin 1891 ff.



Agnes Sorma 1892

I. Einleitung: Materialbeschaffung, Problematik, Methode und Gang der Untersuchung

Agnes Sorma - "Königin des deutschen Theaters", "Liebling der Berliner", "deutsche Duse"; Gerhart Hauptmann bezeichnete sie als "eine Königin der Anmut" (1), Alfred Kerr als "die liebe Frau unserer deutschen Schauspielkunst", eine Gestalt, die die Süße Mignons mit "Philinens frevelhafter Anmut" (2) vereine; Georg Hirschfeld nannte sie "eine Siegerin weiblicher Macht". (3)

Agnes Sorma war zu ihrer Zeit die berühmteste und beliebteste Schauspielerin Deutschlands und zugleich eine Frau, die "unmittelbar ins Leben gewirkt und einer ganzen jungen Generation ein wirkliches Ideal geschaffen" hat. (4) Bereits als sie wenig älter als zwanzig Jahre war, bedeutete ihr Name zusammen mit dem Josef Kainz'

"in ganz kurzer Zeit neben den arrivierten berühmten Herrschaften den Zauber des Genies - die funkelnde Anmut der Jugend - die Reinheit und Unberührtheit schöpferischen Könnens, durch die das berlinische Publikum in einen Tausel - in einen Rausch des Entzückens versetzt wurde ..." (5)

Mehr dergestalt hymnischer Aussprüche mögen im Gedenkbuch für Agnes Sorma nachgelesen werden. Die Zitate dienen nur dem Zwecke, eine Ahnung von dem für unsere Gegenwart kaum mehr vorstellbaren Enthusiasmus zu vermitteln, den diese Schauspielerin hervorgerufen hat.

Der künstlerische Rang Agnes Sormas, die länger als zehnjährige Partnerschaft mit Josef Kainz, die theaterhistorisch und kulturgeschichtlich interessanten Stilrichtungen, die sie während ihrer Laufbahn beeinflussten: konventionelles Provinztheater in Görlitz und Posen, traditionelles Hoftheater in Weimar, realistisch-psychologisch orientiertes Kunststreben unter L'Arronge, Wirken im naturalistischen Ensemble Otto Brahm, Startum auf Gastspielreisen und Tätigkeit in den ersten Inszenierungen Max Reinhardts, die Vielfalt all dieser Phänomene macht eine Untersuchung der Schauspielkunst Agnes Sormas sicher lohnenswert und rechtfertigt die Wahl dieser Darstellerin als Objekt einer theaterwissenschaftlichen Untersuchung.

So belangreich eine Erörterung der Darstellungskunst Agnes Sormas auch ist, sie scheint sich doch zunächst der wissenschaftlichen Analyse völlig zu entziehen, aus Gründen, die in der Qualität des auszuwertenden Materials, im transitorischen Charakter des zu untersuchenden Kunstwerks und darüber hinaus in der spezifischen Eigenart Agnes Sormas liegen.

Auf welche Quellen stützt sich die vorliegende Untersuchung? Die Forschungen nach einem Nachlaß Agnes Sormas waren ergebnislos. Der einzige Sohn der Künstlerin - aus ihrer Ehe mit dem venetianischen Patrizier Demetrius Mitro, Graf von Minotto - James Minotto, teilte mir mit, seine Mutter habe nach ihrem Rückzug von der Bühne Materialien

über ihre künstlerische Laufbahn nicht mehr aufbewahrt. Dieses konsequente Bestreben, Schauspielertum und Privatleben streng voneinander zu trennen, wirkte sich auch auf ihr Verhältnis zum eigenen Sohn aus, der auf das Verlangen seiner Mutter hin keine einzige Theatervorstellung, in der sie mitgewirkt hat, besuchen durfte. (6)

James Minotto, erfolgreicher Kaufmann in den Vereinigten Staaten von Amerika, und, wie er selbst offen bekennt, an Problemen des Theaters von Jugend auf völlig desinteressiert, hat an der künstlerischen Laufbahn seiner Mutter so gut wie keinen Anteil genommen. Er konnte mir aus dem Gedächtnis heraus nur wenige, sehr vage und sich nach eingehender Prüfung z. T. als unrichtig erweisende Angaben machen, so daß der sich über mehr als ein Jahr erstreckende Briefwechsel mit ihm für die wissenschaftliche Untersuchung völlig ergebnislos, wohl aber für das Persönlichkeitsbild Agnes Sormas in der Hinsicht aufschlußreich war, als er die Zwiespältigkeit ihres Wesens enthüllte, das auf der einen Seite tief dem Bühnenwesen verhaftet war, sich auf der anderen aber gegen jegliche Beeinflussung der privaten Sphäre durch das Theater wehrte. Auch Friedrich Kayßler wies auf dieses für Agnes Sorma charakteristische Phänomen hin. (7)

Außer James Minotto sind - nach seinen Angaben und wie auch Nachforschungen meinerseits ergaben - Verwandte Agnes Sormas nicht mehr am Leben. (8)

Die Briefe Agnes Sormas, die sich - in vielen Archiven verstreut - fanden, sind durchweg für eine wissenschaftliche Untersuchung wertlos, z. T. privaten Inhalts, meist jedoch sehr kurz gefaßte Schreiben an Autoren über ihr angebotene Stücke, durchweg mit abschlägigem Bescheid, ohne detaillierte Stellungnahme.

Die Rollen- und Soufflierbücher aus dem Archivbestand des Deutschen Theaters sind gleichfalls belanglos für die zu lösende Aufgabe. Sie weisen keine Regiebemerkungen auf, verzeichnet sind nur Kürzungen; Stichwort und Text der jeweiligen Rolle sind rot unterstrichen, das Material ist für eine Stil- oder Rollenanalyse also wertlos.

Für meine Arbeit verwendet wurde das in einer Dissertation ausgewertete Regiebuch Max Reinhardts über seine Inszenierung des "Kaufmann von Venedig", in der Agnes Sorma die Porzia verkörperte. (9)

Rollenfotos Agnes Sormas existieren in recht großer Zahl. Dabei handelt es sich jedoch durchweg um Atelieraufnahmen, die höchstens Schlüsse auf ihre äußere Erscheinung und Kostüm, nicht aber auf die Art der Darstellung zulassen. Allein die ungewöhnlich intensive Beredsamkeit der Augen, eines der stärksten Ausdrucksmittel Agnes Sormas, wird auch an den Fotografien sinnfällig. Sie verleihen eine Ahnung von der oft gelobten Fähigkeit der Künstlerin, Empfindungen allein durch das Spiel der Augen zu vermitteln, obwohl es

"nur letzte - gleichsam zufällig noch optisch faßbare - Form der ungezählten und unkontrollierbaren suggestionsmächtigen Körperfunktionen (ist), die der lebendige Leib des Schauspielers ununterbrochen ins Publikum wirken läßt". (10)

Übrigens wären im Falle Agnes Sormas auch "echte" Szenenfotos nur bedingt auswertbar, da das Charakteristische ihrer Gestik und Mimik gerade in der Flüchtigkeit, im fortwährenden Wandel bestand und ein zufällig festgehaltener Augenblick kaum Eindruck des Wesentlichen vermitteln würde. Filme, die im Gegensatz dazu wertvolle Aussagen machen könnten, gibt es von dieser Schauspielerin nicht (11), gleichfalls keine Schallplattenaufnahmen.

Die Agnes-Sorma-Büste von Max Levi (12) sowie das Pastell von Franz von Lenbach (13) beruhen offenbar nicht auf Bühneneindrücken und sind für unsere Untersuchung von geringem Aussagewert.

Das nach dem Tode Agnes Sormas von Julius Bab zusammengestellte Gedenkbuch intendiert eine Würdigung der Schauspielerin und des Menschen und ist in erster Linie durch die Beiträge zahlreicher namhafter Persönlichkeiten von Interesse, vermittelt in der Hauptsache Gefühlsimpressionen, ist meist auf einen hymnischen Ton gestimmt und als Grundlage für eine wissenschaftliche Untersuchung nur in einzelnen Fällen geeignet. Der Anspruch des Buches rechtfertigt sowohl die Subjektivität der Darstellungen, ihren teilweise überschwenglichen und durchweg feuilletonistischen Stil, nicht aber die falschen Angaben, von denen wir nur die auffallendsten herausgreifen wollen.

Hermann Bahr berichtet über den "starken Wiener Erfolg", den Agnes Sorma bei ihrem Gastspiel am Raimundtheater errungen habe (14), dabei gehörte ihr dortiges Auftreten zu den größten Niederlagen ihrer gesamten Laufbahn. Daß die Künstlerin nach der kühlen Reaktion von Presse und Publikum ihre auf drei weitere Monate geplante Tournee durch Europa abbrach, mag Beweis genügen sein. (15)

Agnes Sorma habe in Wien "schon durch den Zauber ihres Lächelns die Gunst der Wiener" gewonnen, "statt nach ihrer schauspielerischen Kraft" beurteilt zu werden. Er, Bahr, habe sich zunächst gegen den Erfolg Agnes Sormas gewehrt, da er "die Qualität schauspielerischer Leistungen nicht durch physische Gaben, sondern allein durch die Kraft unerschöpflicher Selbstverwandlung bestimmt" gesehen habe. Genau das Gegenteil ist der Fall. Das Wiener Publikum war nahezu das einzige, das sich nicht auf Anhub von der Ausstrahlung der Künstlerin gefangennehmen ließ. Man gestand ihr zwar zu, daß sie "eine gute Schauspielerin" sei (16), fand sich aber von ihrem persönlichen Reiz keineswegs besonders angezogen:

"Das Wiener Theaterpublikum ist so unhöflich, von den Schauspielerinnen, die laut Vorschrift ihre Bühnenumgebung sinnlich zu berücken haben, dies auch für den Zuschauerraum bis zu einem ungewissen Ausmaße zu beanspruchen. In dieser Hinsicht gibt es keinen verwöhnteren und anspruchsvolleren Theaterbesucher wie die Wiener ..." (17)

Auch die Schilderung Bahrs von seiner eigenen Reaktion auf Agnes Sorma beruht nicht auf Tatsachen. Seine Angabe, er habe sich im Gegensatz zur allgemeinen Wiener Begeisterung auf Grund seiner Vorliebe für den Verwandlungskünstler gegen die Wirkung Agnes Sormas gewehrt, widerlegt seine Rezension über das Wiener Gastspiel der Schauspielerin. Während sowohl der Beifall des Publikums wie die Presse-

äußerungen höchst reserviert waren, schrieben Max Burkhard und Hermann Bahr als einzige enthusiastische Kritiken über die schauspielerische Leistung Agnes Sormas. (18)

Ernst Heilborn schildert in seinem Beitrag zwar dieselben Details über die Darstellungsweise Agnes Sormas wie in seinen Aufführungsrezensionen, gibt ihnen jedoch eine entgegengesetzte Wertung. Während er in seiner Kritik über "Viel Lärm um Nichts" Agnes Sorma als Beatrice vorgeworfen hatte, durch ihre zu liebenswürdige Zeichnung sei der Charakter der Gestalt keineswegs getroffen (19), schreibt er über dieselbe Rolle im Gedenkbuch: "Selbst ein Shakespearodrama gewann durch sie anderes Klima". (20) Über Agnes Sormas Darstellung der Klara in Hebbels "Maria Magdalene" hatte es in seiner Kritik geheißt: "Frau Sorma zwang nicht mehr mitzuleben" (21), im Gedenkbuch ist für ihn die mangelnde Erschöpfung der Tragik etwas Tröstliches, vermittelte Agnes Sormas poetisierter Schmerz doch den Eindruck,

"es sei die Brunnentiefe für sie (Klara, d. V.) kein feindlich Element, nichts anderes als Heimgehn könne bei ihr solch selbstmörderisches Tun bedeuten ...". (22)

Julius Bab macht im Gedenkbuch falsche biographische Angaben über Agnes Sorma, auf die wir an anderer Stelle noch eingehen werden. (23)

Die wenigen nach dem Tode Agnes Sormas verfaßten Aufsätze über die Künstlerin innerhalb der bekannten Zusammenstellungen von Schauspielerporträts stützen sich vorwiegend auf das Gedenkbuch, gehen nie ins Detail und dienen höchstens dazu, dem Laien einen allgemeinen Eindruck zu vermitteln.

Die wichtigste und ergibigste Quelle für meine Untersuchung waren Zeitschriften und Tageszeitungen aus den Jahren der künstlerischen Laufbahn Agnes Sormas. Von den in ihnen ermittelten wenigen Interviews, die die Künstlerin gegeben hat, scheiden fast alle für eine wissenschaftliche Arbeit aus. Sofern sie überhaupt den künstlerischen Bereich betreffen, gibt Agnes Sorma, die ein wenig reflektiertes Verhältnis zu ihrem eigenen schauspielerischen Schaffen und zu ästhetischen Problemen im allgemeinen besaß, nur sehr vage Äußerungen ab.

Als ergiebiger erwiesen sich die von Zeitgenossen Agnes Sormas verfaßten Aufsätze über die Künstlerin, in der Hauptsache jedoch basiert unsere Untersuchung auf Theaterkritiken in den Tageszeitungen.

Für die Provinzzeit Agnes Sormas in Görlitz, Posen und Weimar lagen mir Abschriften der fast vollständig erhaltenen Theaterzettel vor, nach denen die Kritiken ermittelt werden konnten.

Für die Hilfe bei der Zusammenstellung des die Provinzengagements Agnes Sormas betreffenden Materials bin ich den Mitarbeitern des Staatsarchivs und der Universitätsbibliothek in Posen, der Stadtbibliothek und der Oberlausitzischen Bibliothek der Wissenschaften in Görlitz sowie der Thüringischen Landesbibliothek in Weimar zu großem Dank verpflichtet, zumal auf Grund unzureichender technischer Vorrichtungen Kritiken und Theaterzettel z. T. mit der Hand abgeschrieben wurden.

Für Agnes Sormas Wirken in Berlin mußten für viele Jahre die Wochenspiellpläne der Tageszeitungen, oft sogar die täglichen Ankündigungen durchgearbeitet werden, um die Daten der Premieren, in denen die Künstlerin mitgewirkt hat, festzustellen, da über einen beträchtlichen Teil des zu bearbeitenden Zeitraums Spielplan-Zusammenstellungen nicht existieren und die vorhandenen oft keine Angaben über die Rollenbesetzung machen.

Eine wissenschaftliche Analyse einer Schauspielerpersönlichkeit, die sich im wesentlichen auf Theaterkritiken stützt, scheint zunächst unlösbar zu sein. Das Charakteristische eines nicht mehr existenten Künstlers, dessen Schöpfungen bereits im Augenblick der Produktion zur Vergänglichkeit verurteilt sind, soll durch die Auswertung von Berichten, die Erinnerung an bereits Entschwundenes sind, dazu alle gefiltert durch ein Temperament, eine Weltanschauung, oft sogar durch Vorurteile oder Stimmungen, rekonstruiert werden.

Die methodische Schwierigkeit wird erhöht durch die Eigenart der im zu behandelnden Zeitraum verfaßten Rezensionen. Sie sind zum größten Teil Stückkritik, gehen selten detailliert auf die darstellerische Leistung und ihre künstlerischen Mittel ein, sondern bieten oft nur eine subjektive Impression, wo es uns auf objektive Genauigkeit und Konkretisierung des beobachteten Theatervorgangs ankommt.

Zwei Bedingungen sind Voraussetzung, unserer Aufgabe wenigstens annähernd - ein wichtiger Faktor entzieht sich ohnehin der wissenschaftlichen Analyse - gerecht zu werden: eine ungewöhnlich umfangreiche Materialsammlung und vor allem eine besonders kritische Auswertung der Quellen. Allein die Prüfung einer Fülle von Kritiken mit ihrer Vielzahl unterschiedlicher Standpunkte, Detailangaben, Eindrücke und Urteile ermöglicht es, das Charakteristische der zu analysierenden Schauspielkunst zumindest einzukreisen. Viele Jahrgänge von etwa 130 verschiedenen Tageszeitungen (nur die zitierten sind im Literaturverzeichnis angegeben), ganz abgesehen von Zeitschriftenbänden, wurden für die vorliegende Untersuchung durchgearbeitet - davon ein großer Teil durchgehend von 1883 - 1910.

Da Agnes Sorma auch während ihrer Engagements in Berlin zahlreiche Gastspielreisen unternahm und viele Jahre hindurch ohne feste Bindung an eine Bühne ausschließlicg gastierend tätig war, legte ich besonderen Wert auf die Ermittlung ihrer Gastspielrezensionen. Sie waren vor allem bei der Betrachtung einzelner Rollen oft von größerer Aussagekraft als die Berliner Kritiken, da das Auftreten eines auswärtigen Künstlers in den meisten Fällen ausführlich und detailliert besprochen wurde und sowohl das Stück wie die Leistung der einheimischen Schauspieler - es handelte sich bei den Gastspielen selten um Premieren - bereits bekannt waren. Allein die zahlreichen Gastspiele Agnes Sormas als Ibsens "Nora" und das demzufolge besonders umfangreiche Kritikenmaterial ermöglichten eine so ausführliche Rekonstruktion ihrer Darstellung, wie sie im Schlußkapitel meiner Arbeit vorliegt.

Wichtigste Fundorte für Unterlagen über die Gastspieltätigkeit Agnes Sormas waren das Staatsarchiv Hamburg und die Theatersammlung der Universität Hamburg, die Staatsbibliothek Bremen, die Bayerische

Staatsbibliothek, das Stadtarchiv und das Theatermuseum der Clara Ziegler Stiftung in München, Institute, in denen ich persönlich nach Material forschte. Wertvolle Quellen machten mir außerdem die Österreichische Nationalbibliothek, die Wiener Stadtbibliothek, The New York Public Library, die Kölner Stadt- und Universitätsbibliothek, das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, die Landes- und Stadtbibliothek in Düsseldorf, die Stadtbüchereien und die Niedersächsische Landesbibliothek in Hannover sowie das Nürnberger Stadtarchiv zugänglich. Mein Dank für die Ermittlung wichtigen Materials gilt ebenfalls den Mitarbeitern der Deutschen Bücherei und der Handschriftenabteilung der Universität in Leipzig, der Sächsischen Landesbibliothek Dresden sowie dem Stadtarchiv Frankfurt/Oder.

Für den im chronologischen Teil meiner Untersuchung dargestellten Verlauf der künstlerischen Entwicklung Agnes Sormas, für die Konstatierung von Mängeln und deren Überwindung waren die in Berlin erschienenen Kritiken vorrangig, da Publikum und Presse in Berlin allein einen wirklichen Überblick über das Wirken der Schauspielerinnen und Vergleichsmöglichkeiten mit ihren vorangegangenen Leistungen besaßen.

Für Agnes Sormas Tätigkeit an Berliner Bühnen ermittelte ich die wichtigsten Materialien aus den Archivbeständen der Deutschen Staatsbibliothek, der Humboldt-Universität, des Märkischen Museums sowie der Kritikensammlung der Deutschen Akademie der Künste, alle in Ost-Berlin.

Daß keine Beurteilung unreflektiert übernommen wurde, ist selbstverständlich. In der Vermittlung von Fakten, Details der Darstellung oder Aussagen über die Interpretation einer dichterischen Gestalt ergaben sich selten krasse Widersprüche, z. T. jedoch abweichende Akzentuierungen. Die meisten Gegensätzlichkeiten traten naturgemäß in der Bewertung auf.

Ein "demokratisches" Verfahren, das der Mehrheit Glauben schenken wollte, entbehrte in solchen Fällen jeden Anspruchs auf wissenschaftliche Redlichkeit. Am Falle der Nora-Interpretation Agnes Sormas im Jahre 1892 wird nachgewiesen werden, daß auf Grund der allgemeinen Verständnislosigkeit den Intentionen Ibsens gegenüber allein das (negative) Urteil Brahms und Schlenthers gerechtfertigt war, während das Lob aller übrigen Kritiker auf falsche Voraussetzungen der Dichtung gegenüber gegründet war. (24) In anderen Fällen wird eine negative Wertung, wenn der Rezensent sie begründet, in ihr Gegenteil verkehrt werden können, falls sich durch Vergleich mit dem Text und den Intentionen der Dichtung das Argument als nicht stichhaltig erweist.

Auch durch den Vergleich mit anderen Darstellerinnen in einzelnen Szenen - ohne die oft unterschiedliche Gesamtkomposition zu berücksichtigen - entstehen oft ungerechtfertigte Urteile, die überprüft werden müssen. (25)

Der allgemeine Rang eines Kritikers ist nicht in jedem Fall Maßstab für die Richtigkeit einer speziellen Wertung. Gerade in Zeiten des weltanschaulichen und kulturellen Umbruchs, in unserem Fall die

Widersprüchlichkeit und teilweise Durchdringung von traditionellem Hoftheaterstil - psychologisch orientiertem Realismus - Naturalismus und Impressionismus betreffend, wird die Prüfung der jeweiligen Kritikanschauung zur unausweichlichen Bedingung, eine Untersuchung seiner konventionellen oder fortschrittlichen Haltung, seiner Vorliebe für einen bestimmten Dichter, Darstellungsstil und auch seiner speziellen Neigung für einen bestimmten Schauspielertyp. Die im Theaterwissenschaftlichen Institut Berlin angefertigten Untersuchungen über einzelne Kritikerpersönlichkeiten leisteten bei Prüfung der Glaubwürdigkeit eines Urteils oft wertvolle Hilfe.

Bei Anwendung einer Methode, die sich nicht damit begnügt, aus Kritiken ermittelte Details unreflektiert in der Art eines Mosaiks aneinanderzusetzen, sondern die Unsicherheitsrelation gewissenhaft einkalkuliert und ein Urteil erst nach Prüfung auf die genannten Gesichtspunkte hin - wobei sich im speziellen Fall noch weitere ergeben mögen - übernimmt, verwirft oder einschränkt, bei einem solchen Verfahren, aber auch nur dann, kann eine Auswertung von Theaterrezensionen, selbst von völlig abwegigen, durchaus zu objektiven Ergebnissen führen.

Im Rahmen der Untersuchung von Agnes Sormas "Nora"- Darstellung wird die Auseinandersetzung mit den Quellen in den wesentlichsten Schritten dargestellt werden, den Prozeß der Materialprüfung in jedem einzelnen Fall nachzuzeichnen, würde den Rahmen der Arbeit sprengen.

Die vorliegende Abhandlung über die Schauspielkunst Agnes Sormas ist nach vier Hauptgesichtspunkten gegliedert. Der erste - chronologische - Teil erörtert die künstlerische Laufbahn der Schauspielerin in ihren wichtigsten Stationen. Er schildert die Entwicklung von der "munteren Naiven" und "sentimentalen Liebhaberin" zur rasch die engen Fachgrenzen sprengenden Charakterdarstellerin, wobei die Wechselbeziehungen zwischen der jeweiligen Bühne und der Darstellerin, die Beeinflussung durch Regisseure und Kollegen, Agnes Sormas Stellung innerhalb des Ensembles und die Gründe für die künstlerischen Krisen untersucht und die Verdienste der Schauspielerin um die zeitgenössische Dramatik, die Durchsetzung der Grillparzerschen Werke in Norddeutschland sowie eine realistisch orientierte Klassiker-Darstellung erläutert werden.

Der zweite - systematische - Teil erforscht im ersten Kapitel die für Agnes Sorma spezifischen Merkmale der Interpretation von dichterischen Gestalten. Durch eine Untersuchung einzelner Rollendeutungen wird die der Schauspielerin eigentümliche Akzentverteilung bei der Menschencharakteristik sinnfällig gemacht, wobei sich aus der anschließenden Zusammenfassung der ermittelten Ergebnisse nahezu auf ein bestimmtes Weltbild der Künstlerin schließen ließe.

Das folgende Kapitel erforscht die Eigenart der künstlerischen Mittel Agnes Sormas, durch die ihre "Auffassung" von Rollen realisiert wurde. Durch einen Vergleich ihrer Gestaltungsweise mit dem vorwiegend pathetisch-rhetorischen Hoftheaterstil sowie mit Wesenskriterien von Naturalismus und Impressionismus wird versucht, das Charakteristi-

sche ihres Darstellungsstils zu analysieren und die Stellung Agnes Sormas innerhalb der wichtigsten Kunstströmungen ihrer Zeit zu kennzeichnen.

Der Rahmen der Untersuchung schließt sich, indem die im vorangegangenen isoliert behandelten Phänomene, künstlerische Entwicklung, Schwerpunktverteilungen der Interpretation und künstlerische Gestaltung, in ihrer wechselseitigen Beziehung am konkreten Fall einer Rolle als Gesamtkomplex realisiert werden. Als Modell für die Gestaltung einer Rolle wird Agnes Sormas "Nora"-Darstellung analysiert und der künstlerische Reifeprozess vom völligen Versagen vor Ibsen bis zur Durchdringung und Versinnlichung der subtilsten und kompliziertesten Seelenvorgänge dargestellt. Das Charakteristische der gehaltlichen Rollenkonzeption und ihrer schauspielerischen Konkretisierung wird untersucht und durch einen Vergleich mit der Nora-Interpretation Eleonora Duses verdeutlicht. Die Methode der Rollenanalyse wird im wesentlichen durch einen Vergleich mit den Intentionen Ibsens, d.h. die Untersuchung des Textbuches, sowie durch die Darstellung einer prüfenden Auseinandersetzung mit dem Kritikenmaterial und den Bezug auf die Nora-Darstellung der Duse bestimmt.

Ein wichtiger Faktor schauspielerischer Wirksamkeit entzieht sich der wissenschaftlichen Analyse und ist doch gerade für die Eigenart Agnes Sormas von größter Bedeutung: Die außerordentliche Anziehungskraft, die die Künstlerin - unabhängig vom Rang der darstellerischen Leistung - auf das Publikum ausübte, die ungewöhnliche Verehrung, ja enthusiastische Liebe, die man ihr - über die Bewunderung der Schauspielkunst hinaus - entgegenbrachte, kann zwar geschildert, in ihrer Ursache jedoch nur zum Teil bestimmt werden.

Das beschriebene Phänomen, gemeinhin "Ausstrahlung" genannt (der Begriff des "Charmes" ist noch weniger umfassend), kann durch keine wissenschaftliche Methode einwandfrei analysiert werden. Auch die Kriterien der Verhaltenspsychologie brachten keinen Aufschluß. Befragte Psychologen wollten das Problem in erster Linie durch die Empfänglichkeit des Publikums für einen bestimmten Typ klären. Sie mag Voraussetzung sein, trifft den Kern jedoch nicht. Auch der mit keinem konkreten Inhalt gefüllte Begriff der "Persönlichkeit" oder der des bereits per definitionem sich jeder eindeutigen Bestimmbarkeit entziehenden "Individuellen" (26) sind nur Hilfsformulierungen für eigentlich undefinierbares.

Eine Wurzel der suggestiven Anziehungskraft mag im Falle Agnes Sormas im Erotischen, eine andere im Gemütvollen liegen, aber auch diese Begriffe vermögen das Phänomen "Ausstrahlung" höchstens einzukreisen.

Wenn wir im Verlauf unserer Untersuchung, um wenigstens die Peripherie dieser Faszination zu berühren, immer wieder zum Gebrauch der Begriffe "Persönlichkeit" oder "Individualität" gezwungen werden, so sind wir uns über ihre Unzulänglichkeit völlig im klaren.

Grundsätzlich ist über jeden Versuch einer Rekonstruktion von Theatervorgängen zu sagen, daß die Distinktion einzelner Phänomene, deren Isolierung und Analyse stets provisorisches Bemühen bleiben muß. Er

setzt das ständige Bewußtsein voraus, daß es isolierte und womöglich in den Zustand der Verharrung übersetzte Bühnen-Phänomene höchstens in der Fiktion des Betrachters gibt. Keine kulturelle Institution unseres Lebens ist so eindeutig wie das Theater von Bewegung und Flüchtigkeit geprägt.

Trotz des Bewußtseins um diese Problematik kann das Bemühen um die Rekonstruktion der charakteristischen Phänomene einer nicht mehr existierenden Schauspielerpersönlichkeit durchaus zu lohnenden Ergebnissen führen.

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, diese Behauptung zu beweisen.

Es ist mir ein Bedürfnis, allen, die mir ihre Unterstützung zu meiner Arbeit zuteil werden ließen, herzlich zu danken, in erster Linie meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hans Knudsen, der mich zur vorliegenden Untersuchung anregte und sie durch seinen Rat und zahlreiche Vorschläge förderte.

Zu besonderem Dank bin ich auch Herrn Dr. Willy Unger, dem Direktor der Benutzungsabteilung in der Deutschen Staatsbibliothek in Ost-Berlin, verpflichtet. Durch intensivste persönliche Bemühungen hat er dazu beigetragen, meine Materialsammlung durch Unterlagen aus Instituten der DDR zu vervollständigen und mir vor allem wertvolle Quellen aus polnischen Bibliotheken und Archiven zugänglich gemacht.

II. Agnes Sormas künstlerische Entwicklung

1. Theatralische Anfänge

Klärung des Geburtsjahres
Provinzengagements in Görlitz (1880/81),
Dosen (1881/82) und Weimar (1882/83)

Das Geburtsjahr der Schauspielerin Agnes Sorma ist höchstwahrscheinlich nicht - wie in sämtlichen Berichten über sie, mit einer Ausnahme, angegeben wird - das Jahr 1865, sondern 1862. Selbst Julius Bab bezeichnete in dem von ihm herausgegebenen Gedenkbuch über Agnes Sorma, die mit bürgerlichem Namen Agnes Saremba (in Wirklichkeit Saremba d. V.) geheißten habe, den 17. Mai 1865 als ihr Geburtsdatum, obwohl sich mehrere authentische Mitteilungen im Gedenkbuch selbst dieser Angabe entgegenstellen und ebenfalls dem Hinweis Babs, die Künstlerin habe zum erstenmal in ihrem fünfzehnten Lebensjahre die Bühne betreten. (27)

Sicher ist zunächst, daß Agnes Sorma bereits als Kind in ihrer Heimatstadt Breslau in Theateraufführungen mitgewirkt hat. Agnes Sormas Mutter Anna selbst erzählte einer Besucherin in Berlin (28), daß sich ihre drei kleinen Töchter (29) mit den Kindern des Regisseurs Woltereck, der von 1872 bis 1874 in Breslau lebte, angefreundet hatten, wodurch sie zum erstenmal mit dem Theater in Berührung gekommen seien. Alle drei Schwestern Pallatschek, auch Agnes Saremba trug am Anfang ihrer Laufbahn den Namen ihres Stiefvaters (30), waren Ballettzöglinge des Stadttheaters und haben in den Weihnachtsaufführungen jener Zeit des öfteren in Kinderrollen mitgewirkt. Agnes Sormas Mutter berichtete, daß ihre älteste Tochter als "erster Zwerg" in "Schneewittchen" ihre Bühnentätigkeit begonnen habe.

Wie aus Ludwig Sittenfelds "Geschichte des Breslauer Theaters" (31) hervorgeht, hat Agnes Sorma in der Spielzeit 1877/78 dem Breslauer Thaliatheater angehört und dort eine zwar sehr bescheidene, aber auch vielseitige Tätigkeit im Schauspiel und in der Operette entfaltet. In der Rolle des Pylades in "Die schöne Helena", als Hebe in "Orpheus in der Unterwelt", als Ladenmädchen Esther in Scribes Lustspiel "Feenhände" tauchte hier auf den Theaterzetteln zum erstenmal der Name Sorma auf, im Bühnenalmanach ist er allerdings noch nicht verzeichnet.

Agnes Sorma müßte also, wäre sie tatsächlich erst 1865 geboren, diese Rollen bereits mit 12 Jahren gespielt haben.

Bereits mit kaum 13 Jahren hätte sie dann als zweite Stätte ihrer Wirksamkeit die Bühne des Breslauer Lobetheaters betreten. Isidor Landau berichtet im Gedenkbuch aus eigener Anschauung, die Künstlerin habe am Ostertage 1878 zusammen mit einer ihrer jüngeren

Schwestern in dem Wiener Volksstück "Ihr Korporal" mitgewirkt. An jenem Tage begann die Direktionstätigkeit der Brüder Levin und Dr. Hugo Müllers am Lobetheater. Vorher gab es nach der Sitte der Zeit eine großartige Eröffnungsfeier mit Prolog. Landau erinnert sich: Das neu engagierte Personal umstand im Halbkreis,

"rechts die Herren im Frack, links die Damen in Weiß, den Direktor ... Am äußersten Ende die beiden Jüngsten, ... die Schwestern 'Pallatschek', wie mir sie Hugo Müller vorstellte. Der viel-erfahrene Schauspieler, Regisseur und Bühnendichter Hugo Müller meinte damals schon in bezug auf die Sorma: 'Aus der kann was werden.'" (32)

Ludwig Barnay schreibt in seinen "Erinnerungen", daß er Agnes Sorma zum erstenmal im Dezember 1880 am Görlitzer Theater bei einem seiner Gastspiele als engagiertes Mitglied getroffen habe. (33) Es ist aber nicht wahrscheinlich, daß die junge Schauspielerin schon mit 15 Jahren ein festes Fachengagement außerhalb Breslaus gehabt haben sollte. Barnay, der seine erste Begegnung mit Agnes Sorma sehr ausführlich schildert, hätte dann sicher auf die ungewöhnliche Jugend der Schauspielerin hingewiesen.

Diesen "Indizienbeweis" durch ein Dokument völlig zu erhärten, war uns trotz eingehender Nachforschungen nicht möglich. Agnes Sormas Sohn James Minotto besitzt außer einem Paß seiner Mutter, in dem ebenfalls das Jahr 1865 als Geburtsdatum eingetragen ist, keine Unterlagen, das Taufbuch war in Breslau nicht mehr aufzufinden. Wir entdeckten aber einen mittelbaren Beleg, dessen Richtigkeit anzuzweifeln kein Anlaß besteht. Dr. Erich Freud, ein Breslauer Schriftsteller, konnte kurz nach dem Tode Agnes Sormas in das Taufbuch ihrer Gemeinde Einblick nehmen und stellte fest:

"Im Taufbuch der Pfarrei St. Nikolaus zu Breslau fand sich ... folgende Eintragung aus dem Jahre 1862:
'Berliner Straße (Metahof). Von der verwitweten Anna Hentschel, geborene Sarembe, hinterlassene Witwe des Werkführers Josef Hentschel, wurde am 17. Mai ... eine Tochter Agnes Martha Caroline am 2. Juni von Kaplan Freundt getauft. Pate: Julie Gerlich, Weichenstellerfrau. Zeugen: Louise Sturm, Handels-freu, Auguste Thiel, Jungfrau.'" (34)

Agnes Martha Caroline Sarembe, genannt Sorma, wurde also am 17. Mai 1862 in Breslau geboren, war mit etwa 10 Jahren Ballettelevin am Stadttheater, gehörte mit 15 Jahren dem Breslauer Thaliatheater an und war mit 16 Jahren Mitglied des Lobetheaters, an dem sie aber damals kaum zum Auftreten gelangt ist, da die Direktion Levin-Müller nach kurzer Zeit wieder zerbrach.

Von September 1880 bis April 1881 war Agnes Sorma Mitglied des Görlitzer Stadttheaters (Direktion Louis Schindler). (35) Am 19. September wurde in der Görlitzer Presse das Personal der neuen Spielzeit angezeigt: An achter Stelle steht: "Frl. Sorma, jugendliche Liebhaberin", an vierzehnter folgt: "Frl. Pallatschek, für zweite Fächer". Zur gleichen Zeit war am Görlitzer Stadttheater noch ein anderer junger Darsteller engagiert, der Jahre später ebenfalls zu den bedeutendsten deut-

schen Schauspielern zählen sollte: Oscar Sauer.

Während der Winterspielzeit 1880/81 wirkte Agnes Sorma in 51 (!) Inszenierungen mit, in denen sie vor allem muntere Backfische und sentimentale Liebhaberinnen in Konversationsstücken zu spielen hatte. Für die Darstellung "zarter und inniger Mädchengestalten" fand man sie "durch ihre äußere Erscheinung, ihr Spiel und namentlich ihr Organ" (36) besonders qualifiziert. Sie zeichnete sich in diesen Rollen durch "Munterkeit und natürliches Spiel" (37), durch ihre "Lieblichkeit, die wir bei dieser jungen Dame stets lobend hervorzuheben in der Lage waren" (38), und durch "ihr anmuthiges Äußere(s)" (39) aus. Schon auf so früher Stufe ihrer Entwicklung lobte die Kritik die sorgfältige Herausarbeitung des Details (40), später ein wichtiges Merkmal ihrer Darstellungskunst.

Mit großer Anerkennung spricht man von ihrem Lerneifer, ihrer künstlerischen Disziplin und ihrer von Inszenierung zu Inszenierung merklich voranschreitenden Entwicklung. (41) Schwierigkeiten bereitete ihr jetzt noch der leichte Lustspiel- und Konversationston, dessen Beherrschung später zu ihren Vorzügen zählen sollte. Sie legte oft in die klischeehaften Figuren der Unterhaltungsstücke ein für diese oberflächlich gezeichneten Typen übertrieben gefühlsselig wirkendes Empfinden. Bei allen Vorzügen ihres Spiels als Stefana in Bürgers "Die Frau ohne Geist" (Prem. 8.10.1880) bemängelte die Kritik, daß

"Frl. Sorma nicht immer den richtigen, leichten Lustspielton zu finden vermochte; sie wurde ein paar Mal zu sentimental und tragisch, wo eine gesteigerte Wärme genügt hätte; die Stimmungen im Konversationsstück schlagen zu schnell um und der vermittelnde Übergang ist dann nicht mehr zu finden." (42)

Eine Neigung der jungen Künstlerin, ins Rührselig-Sentimentale abzugleiten, bestätigt auch die Rezension zu Lindaus "Verschämte Arbeit" (Prem. 25.12.1880). (43) Hat man die gesamte Entwicklung Agnes Sormas vor Augen, so scheint trotz des negativen Tenors dieser Urteile in dem hier gerügten Zuviel an Gemütvollen bereits der Ansatz zu einer für diese Schauspielerin positiven Eigenschaft zu liegen. Bei ihren späteren Darstellungen ist ein Tendieren zu unechtem Empfindungsüberschwang nicht mehr getadelt worden, im Gegenteil, in vielen ihrer folgenden Rollen - dem "Käthchen von Heilbronn" oder Shakespeare's Julia etwa - wich sie gerade von der herkömmlichen gefühlsseligen Gestaltung ab, nahm ihnen einen großen Teil der üblichen Sentimentalität und verlieh ihnen statt dessen mehr Vitalität, dem "Käthchen" sogar einen leichten, ganz untraditionellen Humor.

Ursache für den Tadel der zitierten Kritiken scheint uns daher weniger eine temperamentsbedingte Neigung zu übersteigter Gefühlsseligkeit als Unsicherheit im Maß echter Affekte, dazu eine noch ungenügende Differenzierung der künstlerischen Mittel und eine Überschätzung des in den darzustellenden Figuren ruhenden Empfindungsgehalts gewesen zu sein, die die sehr junge Agnes Sorma dazu verführten, in die seichten Gestalten der Konversationsstücke unangebrachte Bedeutung und Tiefsinnigkeit zu legen und damit ihre Hohlheit und Oberflächlichkeit erst recht zu entlarven. Ein grundsätzlicher Vorzug ihrer künstlerischen

schen Individualität, ein stark emotional engagiertes Spiel, das später als "beseelte" Gestaltung so oft gepriesen werden sollte, wirkte sich manchmal offenbar auf Grund mangelnder Anleitung vorerst noch als die negative Variante dieser schauspielerischen Tugend, als Gefühlsüberschwang, aus.

Auf der Eigenschaft ihres Naturells, die in anderen Rollen oft im großen Maße zum Erfolg ihrer Darstellung beitrug, Agnes Sormas ausgesprochen femininer, ja bis ins Alter hinein vorwiegend mädchenhafter, sehr zarter Ausstrahlung, beruhte bei der Darstellung der Titelgestalt in Jacobsons derber Posse "Der jüngste Leutnant" (Prem. 31.10.1880) ihr völliges Fiasko, weil die Individualität der Schauspielerin in krassem Gegensatz zur verkörperten Figur stand:

"...mit dieser Rolle würden sich klassische Liebhaberinnen oder Heldinnen mindestens ebenso gut vertragen, wie die zarten, innigen Mädchenerscheinungen, die Frä. Sorma uns darzustellen berufen ist." (44)

Das heißt nicht, Agnes Sorma habe überhaupt die Fähigkeit zur Verkörperung von Lustspielgestalten gefehlt. Alle Stufen der Heiterkeit, an denen das Gemüt beteiligt ist, lagen in ihrem Wesen, jene Heiterkeit, die als Humor bezeichnet wird. Der Witz jedoch, die geistreiche Pointe wie die kräftige Karrikatur waren ihrer Individualität fremd.

Ihre Stimmfärbung war zu warm, die Ausstrahlung viel zu feminin für die burleske Ausgelassenheit der Jacobsonschen Possengestalt. (45)

Wenn es bei dem häufig wechselnden Repertoire eines Provinztheaters und der begrenzten Zahl seiner Mitglieder auch unvermeidlich war, daß die junge Sorma manchmal Aufgaben übernehmen mußte, denen sie noch nicht gewachsen war oder denen ihr Naturell gar nicht entsprach, so machte die Kritik nicht die Schauspielerin, sondern in erster Linie Direktor Schindler auf Grund seiner Fehlbesetzung für das Mißlingen verantwortlich.

"Wir können in der Tat einen solchen Mißgriff der Direction nicht begreifen ... Die junge Dame erschien uns immer wie ein Opferlamm, wenn sie zwischen zwei Coupletversen pausierend ihre ausdrucksvollen Augen wie flehend nach oben richtete... ihrem herzlichen, innerlichen Ton beim Sprechen, der sie zur sentimental Liebhaberin so hervorragend qualifiziert, läßt sich auch beim Gesang nicht die kecke Leichtigkeit geben, die von der Soubrette gefordert wird." (46)

Wichtiger als die Feststellung ihres Mißerfolges ist an dieser Kritik für die Betrachtung der gesamten Entwicklung Agnes Sormas die Erwähnung ihrer "herzlichen, innerlichen" Sprechweise und ihrer "ausdrucksvollen Augen", später sehr wichtige Elemente ihrer künstlerischen Gestaltung.

Ein anderer Rezensent allerdings, für den anscheinend die dynamische Spannweite der Stimme wichtiger war als deren Intensität im Ausdruck, bemängelte:

"...ihr dünnes Organ in Sprache und Gesang (wirkte) sehr ungünstig." (47)

Tatsächlich war die Stimme das von Natur am wenigsten ausgeprägte Darstellungsmittel Agnes Sormas, jedenfalls, was die Lautstärke betrifft. Sie klang bis ins Alter hinein zart, fast kindlich, besaß jedoch eine angenehme warme Klangfarbe. Es fehlte der Künstlerin also von vornherein eine wichtige Voraussetzung zur Gestaltung extrem leidenschaftlicher oder heroischer Charaktere. Es wird jedoch zu zeigen sein, wie die Künstlerin diese Schwäche des Sprechorgans durch eine Fülle zarter, aber sehr ausdrucksvoller Nuancen im Laufe ihrer Entwicklung auszugleichen vermochte. Eine weitere Eigenheit der Künstlerin, die auch später noch - oft mit unterschiedlicher Bewertung - an ihren Bühnenschöpfungen festgestellt werden sollte, deutete sich bereits während ihres Görlitzer Engagements an. Als Marie Delmont in Bürgers "Auf der Brautfahrt" (Prem. 5.11.1880) fand sie schon in einigen Szenen "den graziösen, leichten Konversationston, den anzueignen ihr ganz besonderes Bestreben sein mußte", aber es fehlte ihr "die Sicherheit des Auftretens der Welt dame." (48)

Noch in vielen ihrer späteren Rollen wurde Agnes Sorma der Vorstellung ihrer Zeitgenossen vom Auftreten einer "Dame höheren Standes" nicht gerecht. Das heißt nicht, daß sie entsprechende Gestalten mit zu derben oder gar gewöhnlichen Zügen ausstattete, aber sie hob - und das ist für unsere Gegenwart weit einleuchtender als es für die Agnes Sormas war - noch bei der Adligen "Minna von Barnhelm", bei der Patrizierin Porzia ("Der Kaufmann von Venedig"), bei der Königin Hermione ("Das Wintermärchen") stets die individuell-weiblichen Züge viel stärker als die Attribute des Standes hervor. (49)

Wie groß die Beliebtheit war, die sich Agnes Sorma während ihrer relativ kurzen Tätigkeit in Görlitz erworben hatte, bezeugt das außerordentliche Interesse an ihrem Benefiz-Abend am 2.2.1881. Schon in der Ankündigung nannte man sie

"eine reich talentierte wie höchst liebenswürdige junge Dame, die sich in allen ihren Rollen durch eisernen Fleiß und gutes Spiel ausgezeichnet und dadurch, sowie durch ihr jederzeit decentes und gebildetes Benehmen die allgemeine Achtung und Liebe des Publikums erworben hat." (50)

Agnes Sorma hatte für diese Vorstellung die Rolle der Hermance - sie fällt ins Fach der sentimental Liebhaberin - in Charlotte Birch-Pfeiffers "Ein Kind des Glücks" gewählt. Der Abend gestaltete sich zu einem Triumph, "der selbst den hier jüngst erlebten Cultus des gefeierten Barnay noch hinter sich ließ." (51)

"...in den letzten Jahren dürfte keine zweite Künstlerin zu ihrem Benefiz mit so aufrichtiger Herzlichkeit empfangen worden sein, wie gestern Frä. Sorma..." (52)

Es zeigte sich schon eine außerordentliche Macht der jungen Künstlerin, die Herzen ihres Publikums im Sturm zu erobern, eine Fähigkeit, die - noch vor allen künstlerischen Vorzügen - ausschlaggebend für Agnes Sormas Berühmtheit und Beliebtheit werden sollte. Bereits als 18jähri-

ge muß die Schauspielerin durch ihre sympathische Ausstrahlung so stark gewirkt haben, daß sie, die später als "Liebling der Berliner" bekannt wurde, schon als Anfängerin zum "Liebling der Görlitzer" (53) erkoren wurde.

Die kurzen Pressenotizen über Agnes Sormas schauspielerische Leistungen während ihrer folgenden Engagements am Stadttheater Posen (Spielzeit 1881/82) und am Großherzoglichen Hoftheater in Weimar (54) (Spielzeit 1882/83) unterscheiden sich inhaltlich kaum von den Bemerkungen der Görlitzer Kritik, ein Abgleiten ins Sentimentale oder mangelnde Bewältigung des leichten Lustspieltons wurde hier nicht mehr gerügt.

Aus den für die in Frage kommende Zeit fast lückenlos erhaltenen Theaterzetteln beider Bühnen ist ersichtlich, daß auch der Aufgabenbereich Agnes Sormas im wesentlichen derselbe geblieben ist. Auffallend ist das riesige, für unsere Zeit kaum vorstellbare Pensum, das die junge Schauspielerin zu bewältigen hatte.

In nahezu jeder Inszenierung wurde sie eingesetzt, jeweils etwa 50 Rollen waren festzustellen, die die Anfängerin an der Posener und an der Weimarer Bühne verkörperte. Nahezu alle jedoch fallen in den Bereich des mehr oder weniger anspruchslosen Unterhaltungsstücks mit seinen oberflächlich und einseitig gezeichneten Figuren, stellten also Aufgaben dar, die der jungen Künstlerin wohl beträchtliche Gedächtnisleistungen abforderten, außer einer gewissen Versiertheit aber wenig zur künstlerischen Entwicklung Agnes Sormas beitragen konnten. Ist auch die Bühnensicherheit, die die Schauspielerin durch die Vielzahl der darzustellenden Rollen erlangte, nicht zu unterschätzen, so waren doch die klischeehaften Typen nicht dazu angetan, Agnes Sormas Begabung für eine differenziertere Gestaltungskunst erheblich zu fördern. Wenn wir uns vergegenwärtigen, ein wie hohes Lob es zu dieser Zeit bedeutete, wenn man das Spiel eines Darstellers "natürlich", seine Mittel "einfach" nannte - befand sich das Streben nach größerer Lebenswahrheit, zumal in der Provinz, doch noch auf seiner frühesten Stufe - so wird uns der Wert dieser Attribute, mit denen die Darstellung Agnes Sormas damals schon ausgezeichnet wurde, klar. Hohles Pathos, forcierte Äußerlichkeiten, stereotype Gesten, bei der "Naiven" vor allem eine übertriebene, unbedarfte Munterkeit oder rührselige Sentimentalität waren noch an der Tagesordnung.

Es ist daher nicht verwunderlich und als höchstes Lob zu betrachten, wenn die "frische Lebendigkeit", gepaart mit "drolliger Pikanterie und ... auch mit Innerlichkeit", womit sich Agnes Sorma "als naive Liebhaberin aufs Günstigste beim Publikum eingeführt" (55), dazu die Schlichtheit, Unaufdringlichkeit und "liebenswürdige Natürlichkeit" (56) ihrer Gestaltung, mit der sie gerade die zu Allüren herausfordernden Figuren der Posen und Rührstücke darstellte, von der Presse immer wieder betont wurden.

Die Kritik, die die Weimarerische Zeitung über Agnes Sormas Spiel in drei einaktigen Lustspielen veröffentlichte, ist als repräsentativ für die sich schon früh andeutenden wesentlichen Vorzüge der jungen Schauspielerin zu bezeichnen:

"Wir haben seit lange keinen so günstigen Eindruck von einer jugendlich naiven Darstellerin gehabt wie den dieser Hedwig in 'Sie hat ihr Herz entdeckt'. Eine absichtslose, völlig natürliche und doch warme Empfindungsweise ist in diesem Fache zur Seltenheit geworden, aber nirgends wohl dürfte man eine solche zu schätzen wissen, wie an unserer Weimarischen Bühne. Die Rolle bietet die stärksten Zumuthungen, welche man der naiven Darstellerin machen kann, und nirgends war bei Fräulein Sorma eine Unnatur oder Übertreibung zu rügen. Die köstliche Frische, die herzwinnende Wärme und dazwischen der kindliche Ernst und das Erwachen der jungfräulichen Empfindung wurden von ihr in einer Darstellung vereinigt, welche das Publikum denn auch zu ganz ungewöhnlichen Beifallskundgebungen hinriß. . . Sehr anmuthig und natürlich war . . . die Base in 'Das war ich', wo neben wirkungsvoller Frische das künstlerische Gefühl des Maßes rühmend hervorgehoben werden muß." (57)

Kaum ein negatives Urtheil findet sich in dem vorhandenen Kritikenmaterial der Posener und Weimarer Zeit, die überragende Begabung Agnes Sormas jedoch, die weit über das beschränkte Fach der "naiven und munteren Liebhaberin" hinausging, wurde hier nicht erkannt. Die Agnes Sorma während ihrer Provinzengagements gestellten Aufgaben konnte die Schauspielerin in erster Linie mit ihren anlagebedingten Mitteln bewältigen, Mitteln allerdings, die auch bei fortgeschrittener künstlerischer Entwicklung die Basis für die individualisierende, differenzierende Darstellungskunst Agnes Sormas bilden sollten: eine überaus sympathische, sehr weibliche Ausstrahlung, ein gefühlsmäßig stark engagiertes Spiel, unauffällig wirkende einfachste Mittel, ein Reichtum an Nuancen, ein zarter Humor, wegen seiner Herzlichkeit ungeeignet zur Karikatur und derben Parodie, Anmut und Geschmeidigkeit des körperlichen Ausdrucks.

Wie weit jedoch von diesen auf der natürlichen Begabung beruhenden Ansätzen der Weg zu einer für diese Zeit besonders wichtigen psychologisch auslotenden Menschengestaltung, zu einer Erfassung komplizierterer Charaktere und zur völligen Beherrschung aller künstlerischen Mittel noch war, wird die Untersuchung der weiteren schauspielerischen Entwicklung Agnes Sormas zeigen.

Ludwig Barnay war es, der die überragenden Anlagen der jungen Schauspielerin erkannte und dank dessen Empfehlung ihr eine ausgedehnte wenig fruchtbare Tätigkeit an Provinzbühnen erspart blieb. Bereits in Görlitz fand die erste Begegnung des berühmten Virtuosen mit der Bühnenanfängerin Agnes Sorma statt. Bei seinem Gastspiel am 4. Dezember 1880 in Octav Feuillet's Schauspiel "Montjoye" stellte sie die Tochter des Helden dar. Barnay berichtet in seinen "Erinnerungen" von dem ersten Eindruck, den die junge Sorma bei der Verständigungsprobe auf ihn machte:

"... Ein sehr hübsches Mädchen, schlanke, biegsame Gestalt, ein Paar prachtvolle Augen, warmes schönes Organ. Das war wohl viel, aber die Darstellung der Rolle erhob sich nicht über das übliche Maß, es fehlte jedes besondere Etwas in der Dar-

stellung, es war alles konventionell - Dutzendware ... Aber voll Reiz und Drolierie - und die schönen äußeren Mittel. ... "

Barnay konnte sich schließlich nicht enthalten, ihr in kurzen Andeutungen Gehalt und Charakter der Rolle darzulegen und war grenzenlos überrascht zu sehen, wie Agnes Sorma bei der sofortigen Wiederholung der Szene alle seine Anregungen erfaßt und sich sogleich zu eigen gemacht hatte:

"... ich erlebte das Erstaunliche, daß die junge Darstellerin sofort alles, was ich ihr angedeutet hatte, mit vollendetem Gelingen künstlerisch verwertet hatte. Wenige kleine Winke und Korrekturen im weiteren Verlauf der Probe genügten nunmehr, und sie spielte die Rolle nahezu vollendet.

Das ist ein Talent! rief es in mir ... "(58)

Barnay bemühte sich daraufhin um ein Engagement Agnes Sormas an das Hamburger Thaliatheater, das damals als eine Art Hochschule für junge Talente galt und das "Norddeutsche Burgtheater" genannt wurde. Sein Direktor Chéri Maurice ging jedoch auf Barnays Empfehlung nicht ein - wie er selbst gestand, zu seinem späteren außerordentlichen Bedauern.

Durch einen glücklichen Zufall konnte Agnes Sorma während ihres Engagements am Stadttheater Posen Ludwig Barnay wiederum von ihrer Begabung überzeugen. Im Jahre 1882, als Barnay in der Rolle des Grafen Waldemar in Gustav Freytags gleichnamigem Schauspiel in Posen gastierte, kam es zu der für Agnes Sormas künstlerische Laufbahn entscheidenden Begegnung. Barnay berichtet, wie die Darstellerin der Gertrud, in der er Agnes Sorma nicht sofort wiedererkannte, im ersten Akt "die Worte der charaktervollen Gärtnerstochter" konventionell, sentimental, etwas rührselig und weinerlich" (59) gesprochen habe. Als sich die junge Schauspielerin dem berühmten Gast in Erinnerung gebracht hatte, wiederholte sich, der Erzählung Barnays zufolge, dieselbe Szene wie zwei Jahre zuvor in Görlitz. Barnay erläuterte ihr den psychologischen Gehalt der Rolle, sprach ihr einzelne Stellen vor, und abermals setzte ihn die Künstlerin durch ihre rasche Auffassungsgabe und ihre Fähigkeit, das Verstandene unmittelbar ins Spiel umzusetzen, in Erstaunen. Als sie die Szene wiederholte,

"stand die Gertrud Gustav Freytags, in all ihrer Herbheit und Lieblichkeit, ein in festen Konturen gezeichnetes Charakterbild, voll Leben und Farbe, eine fast tadellose Kunstleistung" (60), vor ihm.

Von der Förderungswürdigkeit dieses Talents überzeugt, schrieb er sofort an Adolph L'Arronge, den bereits bestellten Direktor des zu begründenden Deutschen Theaters in Berlin, dem Barnay als Sozietär (61) angehörte, und erreichte, daß Agnes Sorma mit dem Beginn der ersten Spielzeit der Bühne, im Herbst 1883, - mit Vorbehalt (62) - engagiert wurde.

2. Von der "Naiven" im Konversationsstück
zur Charakterschauspielerin:

Agnes Sorma am Deutschen Theater in Berlin
unter Leitung Adolph L' Arronges (1883/91)

Zum erstenmal trat Agnes Sorma am Deutschen Theater als Adelheid in Adolf Wilbrandts einaktigem Lustspiel "Jugendliebe" auf (Prem. 15. 10. 1883). Es ist erstaunlich, wie einstimmig die Kritik sie schon nach dieser Vorstellung als die begabteste der sich an diesem Abend vorstellenden Debütanten pries. Otto Brahm bezeichnete es als einen besonderen Vorzug, daß die junge Schauspielerin, im Gegensatz zu zahlreichen anderen Darstellerinnen naiver Rollen, nicht dem berühmten Muster Hedwig Niemann-Raabes (63), der in Berlin gefeierten und in ganz Deutschland durch zahlreiche Gastspiele beliebten Darstellerin, nachzueifern suchte.

"Darüber hinaus offenbart die Darstellerin mannigfache Gaben, eine lebhaft natürliche, einen leichten Humor und auch eine Dosis Empfindung; und das alles ist nicht auf einen Ton gestimmt, sondern entfaltet sich reich nach allen Seiten (64)."

Zwar stellten Brahm und auch Emil Sierke (65) kleine Übertreibungen in Gestik und Mimik fest, lobten aber in Übereinstimmung mit allen anderen Kritikern die Natürlichkeit ihres Tons.

So viel Sympathie Agnes Sorma auch gleich mit ihrer ersten Darbietung erwarb, es ahnte doch noch niemand die Größe ihrer Begabung, denn verständlicherweise trat die Anfängerin zunächst nur in Rollen auf, die keine künstlerischen Aufgaben großen Stils boten. Immer wieder fiel ihr die Darstellung stereotyper Backfischrollen im anspruchslosen Lustspiel und Schwank zu. An den Bemühungen des Deutschen Theaters um eine "Auffrischung unserer klassischen Dramen durch junge Kräfte in der Darstellung, durch farbige Lebendigkeit in künstlerischem Rahmen" (66), hatte Agnes Sorma vorerst noch keinen Anteil. Wenn auch die Mehrzahl der herkömmlichen Unterhaltungsstücke, in denen Agnes Sorma vorerst ausschließlich eingesetzt wurde, nicht über wenige Wiederholungen hinauskam, so stieg doch die junge Schauspielerin ständig in der Gunst des Publikums. Es gelang ihr, die vielfach nur unscharf umrissenen Rollengestalten durch das eigene lebhaftes Temperament zu füllen, banalen Wendungen oder rührseligen Gefühlsausbrüchen durch echte Herzlichkeit und einen schlichten Ton die Peinlichkeit zu nehmen und den oft nur auf ihre sympathische oder unsympathische Wirkung hin festgelegten Typen der gängigen Gebrauchsdramatik durch selbständig geschaffene individuelle Züge die Fiktion von Realität zu verleihen.

Selbst der so kritische, alle Unechtheit bekämpfende Otto Brahm mußte bei Agnes Sormas Darstellung der Suzanne in "Die Welt, in der man sich langweilt" (Prem. 1. 9. 1884) zugestehen:

"... die Figur in ihrer aufdringlichen Gurli-Naivität ist frei-

lich unwahr, aber mit wie prickelnder Lebendigkeit, mit welcher verführerischer Anmuth trat sie in Fräulein Sormas Darstellung vor uns hin." (67)

Aber gerade Brahm, der die Vorzüge Agnes Sormas schon früh erkannte, warnte auch immer wieder vor den Gefahren, denen ein noch so ungefestigtes Talent durch die ständige Gestaltung stereotyper Backfischrollen ausgesetzt war. Nur langsam konnte sich die Anfängerin, die allein durch den Einsatz der eigenen lebenswürdigen Individualität unbedeutende Stücke auf ein lohnendes Niveau hob und - ermuntert durch den Publikumerfolg - die oft bewährten Mittel immer wieder verwendete, in künstlerischer Hinsicht entfalten.

"Frl. Sorma war allerliebste, als sie mit ihrem Männchen schmolte, aber sie ist in Gefahr, die Wirkung ihrer Gesichtchen bald einzubüßen, wenn sie dieses Schnäbeln und Schrägegucken, das ihr in manchen Liebesscenen vortrefflich steht, in jedem Gespräch mit Kammermädchen und alten Hausdienern anwendet." (68)

Kleine Eitelkeiten, zu denen das Bewußtsein der persönlichen Wirkung verführte, etwa "ins Parkett zu spielen", mußten überwunden werden, gleichfalls die Neigung, die ihr eigene Kaprice überzubetonen und dabei "ins Ziersame und Kokette zu gerathen." (69) Grundsätzlich erkannte jedoch gerade Otto Brahm Agnes Sormas Talent für eine seinen Intentionen nahekommende realistisch betonte Darstellung an, die Natürlichkeit ihres Tons, die Schlichtheit ihrer Gebärden und vor allem ihr lebhaftes, schon in jungen Jahren sehr differenziertes Mienenspiel. Bereits durch die ungewöhnlich individualisierende Gestaltung schablonenhafter Vorlagen hatten sich die Ansätze einer die Grenzen überbrachten Theaterklischees sprengenden Begabung für eine psychologische Menschengestaltung gezeigt.

Zur Bewältigung einer Aufgabe jedoch, die das Verlassen der Eigenpersönlichkeit erforderte, die verlangte, eine bereits vom Dichter ausgeführte Charakteristik zu durchdringen und nicht selbstschöpferisch hinzuzufügen, langte ihre schauspielerische Potenz noch nicht aus.

Die Gestalt der Ophelia, die L' Arronge der Künstlerin, die bisher als "Naive, fein" nur Backfische in Konversationsstücken gespielt hatte (70), anvertraute, erschöpfte sie nur unzureichend. Trotz intensivster Probenarbeit (71) gelang es Agnes Sorma nicht, den großen Abstand von der Darstellung unprofilierte Backfischfiguren bis zur Interpretation komplizierter Charaktere zu überwinden.

Sie verfehlte am auffälligsten die tragischen Situationen aktiver Theatralik und versuchte, Ophelias Jammer im larmoyanten Tone der sentimental Liebhaberin auszudrücken.

Trotz des zunächst noch unbefriedigenden Ergebnisses in der Durchdringung einer dichterischen Gestalt besetzte L' Arronge noch im selben Jahr die Titelrolle in Kleists "Käthchen von Heilbronn" (Prem. 23. 12. 1885) mit Agnes Sorma, aber auch in diesem Fall vermochte

sie die Vielfalt der Emotionsschichten, die Ambiguität des Charakters nicht zu erschöpfen.

Wohl ließ ihre Interpretation eine ganz eigene Auffassung vom Käthchen erkennen: Den Typus "Gretchen" vermied sie, statt dessen verlieh sie dem Mädchen einen Zug schnippischer Koketterie, die neben aller Naivität belustigend hervorstach; wie einer ihrer größten Verehrer, Alfred Kerr, sagte: "Sie gesellte das Widerstrebende: Innigkeit und Gassenmädeld Grazie!" (72) Sie milderte die Süßseligkeit und Überschwenglichkeit der herkömmlichen Darstellung dieser Rolle und gab ihr eine "lebensnähere" Prägung, indem sie die Gestalt mit mehr Vitalität und Frische ausstattete. Franz Servaes erinnerte sich, daß die Bemühungen um eine

"aller Komödianterei entrückte Naturhaftigkeit, mit der Agnes Sorma Kleists poetischste Mädchengestalt hinzustellen versuchte, das Neue war, was uns hier entgegentrat. Und das zumal uns junge Leute ebenso in Entzücken als feine Nachdenklichkeit stürzte." (73)

Auch Brahm, der die Sorma stets lobte, wenn sie eigene Wege zu gehen bestrebt war und sich nicht nach dem bewährten Muster berühmter Vorbilder richtete, erkannte an ihrem Käthchen die Besonderheit der künstlerischen Leistung, die sie von der landläufigen "Naiven" unterschied:

"Die junge Schauspielerin, die man sich fast nicht anders denn als Salonliebhaberin denken kann, überraschte durch die Naturwüchsigkeit, die sie der Rolle gab. Wenn sie mit blitzenden Zähnen lachte und langsam die erstaunten Augen aufriß, dann erinnerte sie an die prächtigen Bauernmädchen Hans Dahls." (74)

Die Bemühungen, jegliche falsche Sentimentalität zu meiden, verführten die Künstlerin allerdings dazu, den Anstrich von Keckheit, den sie Kleists Mädchengestalt statt dessen verlieh, überzubetonen.

Forcierte Niedlichkeit, die sich Agnes Sorma durch die zahlreichen Bachfischdarstellungen angeeignet hatte, wurde stellenweise auch am Käthchen von Heilbronn sichtbar, und die Schauspielerin fiel manchmal bei aller Natürlichkeitsintention doch noch aus dem Ton naiver Kindlichkeit in eine nicht genügend ursprünglich wirkende Drolligkeit. Es fehlten ihr noch "die stete Sicherheit in der Richtigkeit der Durchführung und die Kraft, dem verlockenden Effect der Mache zu widerstehen." (75)

Zudem gingen bei ihrem berechtigten Streben, das Käthchen von Heilbronn ohne die sonst übliche Überschwenglichkeit zu verkörpern, auch einige für das richtige Verständnis der Gestalt notwendige und wichtige Charakteristika verloren. Zu kurz kam in ihrer Interpretation der visionäre Zug, dessen Fehlen Brahm als Verfechter eines größtmöglichen Realismus nicht bedauern konnte, mit dem Kleist jedoch sein Käthchen ausgestattet hat. Allein da, wo die Situation selbst der Schauspielerin die traumhafte Stimmung vorschrieb, in der Schlummerszene unter dem Hollunderbusch, traf sie (ähnlich wie als Ophelia in

der Wahnsinnsszene) den entrückten Ton für die Gestalt und die poetische Stimmung des Stücks:

"Das Sprechen aus dem Schläfe, das Athmen und Seufzen, das Strecken der Gliedmaßen und das Taumeln des Köpfchens könnte man ein Virtuosenstück nennen, wenn es nicht einfach natürlich wäre." (76)

Die meisten Szenen aber, die den Ausdruck tiefer Gemütsempfindung erforderten, verflachten in der Darstellung Agnes Sormas. Noch besaß die junge Schauspielerin nicht das Bewußtsein für das Maß im Einsatz an sich anerkennenswerter Nuancen. In dem Bestreben, jeden Anschein unechter Sentimentalität zu vermeiden, verharmloste die Künstlerin auch das wahre Gefühl bedingungsloser Liebe und Ergebenheit, mit dem der Dichter die Gestalt ausgezeichnet hat.

Vor allem aber fehlte ihr die Überzeugungskraft in der Versinnlichung von Leidensausbrüchen;

"... sobald sie einen Ansatz zu der Wiedergabe tieferer Schmerzbewegung macht, klingt solche Äußerung ihres Seelenlebens unwahr und armselig." (77)

In solchen Momenten deutete sich bereits eine Grenze der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit an, die Agnes Sorma auch im Laufe ihrer weiteren Entwicklung nicht völlig überwinden sollte. Vorgreifend sei gesagt, daß dieser Mangel darstellerischer Möglichkeiten nicht die gesamte Empfindungssphäre seelischen Schmerzes betraf, ja daß es sich im Grunde gar nicht um diese Art von Gemütsbewegungen handelt. Ursache für ihr Versagen - das wird die weitere Untersuchung zeigen - war ein genereller Mangel äußerer Leidenschaftlichkeit, der bei der Darstellung jeder Art extremer Gefühlspositionen - auch der positiven - deutlich werden wird.

An der Erörterung von Agnes Sormas Gestaltung dieser Kleist-Figur wurde sichtbar, daß die junge Schauspielerin, geprägt an den Backfischrollen, zumal ihr Repertoire auch während der Provinztätigkeit durch sie bestimmt war, vor dem Problem eines begrenzten Virtuositäts stand, das sie daran hinderte, die Variationsbreite der Rolle zu erschöpfen. In den Fällen, wo die Darstellerin der herkömmlichen Rollengestaltung ein neues Moment verspielter Natürlichkeit und Vitalität zugewann, wurde ihre Interpretation positiv gewertet, wo dieses Moment nicht ausreichte, drängte sich der Eindruck von Einsträngigkeit auf.

(Die Stationen der künstlerischen Entwicklung Agnes Sormas werden im Laufe unserer Untersuchung an ihrer "Käthchen"-Darstellung am Berliner Theater wie an der am Deutschen Theater Otto Brahm konketisiert werden (78).)

"Wenn man ein Talent für das naive Fach (79) wie Fräulein Sorma besitzt, sollte man es klug unterlassen, die Grenzen einer so anmutigen Begabung aufzudecken", (80)

schrrieb Eugen Zabel nach der Premiere von "Das Käthchen von Heilbronn", und Emil Sierke riet in seiner Kritik der darauffolgenden Aufführung von Mosers "Der Bureaukrat" (Prem. 30. 12. 1885):

"Ließe sie doch das Käthchen in Ruhe und spielte stets nur solch reizende Bäschen mit 'a Bissel Lieb und a Bissel Treu und a Bissel Falschheit dabei', wie das Wiener Couplet singt." (81)

Tatsächlich blieb zunächst ihr eigentliches Gebiet auch das anspruchslose Lustspiel. Sie errang sich die Anerkennung der Kritik durch eine immer feinere Nuancierung und Differenzierung der künstlerischen Mittel, vor allem durch einen überaus subtilen mimischen Ausdruck und ihr eindringliches stummes Spiel, durch das sie im Stück gelassene Lücken der Motivierung selbständig zu füllen und physiognomielose Figuren zu individualisieren vermochte.

Nicht nur auf ihre zunehmende schauspielerische Potenz - zunächst auf das Unterhaltungsstück beschränkt - vor allem auf das starke emotionale Engagement ihrer Darstellung und die ausgesprochen feminine Ausstrahlung ihrer Persönlichkeit ist es zurückzuführen, daß Agnes Sorma in erstaunlich kurzer Zeit als "Liebling der Berliner" ein Begriff wurde.

Gastspielreisen, zu denen die Künstlerin die wenigen ihr verbleibenden freien Abende ausnützte, vergrößerten ihre Popularität, und überall bewunderte man ihre ungewöhnliche "Anmuth und Natürlichkeit ... den berückenden Liebreiz, die faszinierende Herzlichkeit, die überzeugende Treue und Wahrheit der Charakterzeichnung, .. den warmen Gefühlston" (82) ihrer Darstellung. Selten jedoch ging die Kritik auf Details ihrer künstlerischen Mittel ein.

Zwar machte es sich ein Görlitzer Kritiker zu einfach, aber seine Worte sind, wenn auch reichlich naiv, so doch nicht ganz so einfältig, wie es beim ersten Lesen den Anschein hat, wenn er über Agnes Sormas Darstellung schrieb:

"Über das Spiel des Gastes ist eigentlich wenig zu sagen; wer es gesehen hat, fühlt, wie schwer eine Charakterisierung ist, wer es aber nicht gesehen, dem ist kaum verständlich zu machen, welch unbeschreiblich lieblicher Hauch von anmuthiger Natürlichkeit und unschuldsvoller Naivität die ganze Darstellungsweise durchdringt. ... So lohnt es sich denn auch nicht, Einzelnes aus einer Gesamtleistung hervorzuheben, deren Zauber in Eigenschaften besteht, welche sich einer Analyse in Worten ebenso sehr entziehen, wie der Duft der Rose oder der einschmeichelnde Reiz einer zum Herzen sprechenden Melodie." (83)

Wir hätten diese Rezension kaum erwähnt, wenn sie in ihrer Art allein dastünde. Dann nämlich sagte sie einzig etwas über das Unvermögen des Kritikers, nichts aber über die künstlerische Eigenart Agnes Sormas aus. Tatsächlich schilderten aber auch namhafte Kritiker, die Leistungen anderer Schauspieler sehr wohl zu analysieren wußten, nach

Vorstellungen Agnes Sormas häufig nur die besondere Lebensechtheit ihrer Darstellung sowie eine beinahe suggestive Anziehungskraft der Schauspielerin und ihre eigene (der Kritiker) starke Ergriffenheit, ohne im einzelnen auf die Mittel der schauspielerischen Gestaltung einzugehen.

Wohl hatte sich die darstellerische Technik Agnes Sormas, deren Mängel auch Schmelz, Charme und Grazie nicht völlig verdeckt haben könnten, während ihres Engagements am Deutschen Theater erheblich verbessert. Da aber ihre Mittel mit der wachsenden künstlerischen Entwicklung immer einfacher wurden, sich immer weiter von den ausladenden Gesten, dem verzerrten Mienenspiel, dem pathetischen Tonfall der älteren Schauspielkunst entfernten, da sie ganz natürlich wirkten und stets Requisit der Gestaltbildung waren, konnten sie schwieriger beschrieben werden als etwa die Künste der Virtuosen, bei denen die Technik oft nur Mittel zum augenblicklichen Bühneneffekt war und daher auch leichter isoliert betrachtet werden konnte.

Dazu kommt, daß Agnes Sorma zu den Darstellern gehörte, die ihre eigene künstlerische Individualität bei der Gestaltung von Rollen nie völlig vergessen machten, daß im Gegenteil vor allem ihre "eigene schöne Natur ... den Gegenstand des Betrachter-Erlebnisses und den Grund des ästhetischen Vergnügens an der Darstellung" (84) bildete. Eine solche Gestaltungsweise, die stilistisch einfache Mittel verwendet und neben der Anerkennung für die künstlerische Leistung stets im besonderen Maße Freude an dem Naturell des Darstellenden hervorruft, ist naturgemäß sehr viel komplizierter zu analysieren als Virtuosentechnik oder auch völlige Selbstverwandlung.

So dürftig für eine theaterwissenschaftliche Untersuchung der Ertrag aus den eben geschilderten Kritiken, die sich damit begnügen, die besondere persönliche Ausstrahlung Agnes Sormas und die große Natürlichkeit ihres Spiels zu betonen, auch ist, zweierlei läßt sich doch aus ihnen ablesen: Der ständige Hinweis auf die "Natürlichkeit" ihrer Darstellung macht deutlich, daß ihre Gestaltungsweise im Einklang mit dem fortschrittlichen Kunststreben ihrer Zeit stand, das sich um größtmögliche Lebensechtheit, Schlichtheit der Mittel und psychologische Durchdringung bemühte.

Zum anderen konnten wir erkennen, daß Agnes Sorma nicht zu den Schauspielern gehörte, deren Leistungen durch die Kraft unerschöpflicher Selbstverwandlung bestimmt wird, deren eigene Persönlichkeit völlig von der darzustellenden Gestalt absorbiert wird, sondern daß sie, wie an anderer Stelle noch näher auszuführen sein wird (85), stets ihre eigene künstlerische Individualität in der Rollengestaltung zur Geltung brachte. Daher lag, besonders bei Rollen, deren Wert vom dichterischen Standpunkt aus gering war, der Schwerpunkt der Beurteilung häufig auf der Bewunderung der besonderen künstlerischen Persönlichkeit Agnes Sormas.

Als im Mai 1887 Hedwig Niemann-Raabe aus dem Ensemble des Deutschen Theaters ausschied und ein Teil ihres Aufgabenbereichs von Agnes Sorma übernommen wurde, erweiterte sich auch das "klassische" Repertoire der jungen Schauspielerin. Ihre Darstellung der

Franziska in "Minna von Barnhelm" (Prem. 30. 9. 1887) und der Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung" (Prem. 7. 1. 1889) bewies eine auffällige Entwicklung im Gestaltungsvermögen komplizierterer Gestalten, ja ihre Interpretation der "Widerspenstigen" übertraf die der Niemann-Raabe bei weitem durch eine differenziertere, komplexere und psychologisch vertiefte Charakterzeichnung (86).

Will man, wie es uns wegen der Fülle der von Agnes Sorma verkörperten Rollen notwendig erscheint, einen Schwerpunkt in ihren vielseitigen Aufgabenbereich am Deutschen Theater unter L'Arronge legen, so ist dieser sicher in der Interpretation von Grillparzer-Gestalten zu sehen, d. h. in der Darstellung der "Jüdin von Toledo" (Prem. 6. 10. 1888) und der Edrita in "Weh dem, der lügt" (Prem. 2. 3. 1889).

Für die Aufnahme der in Vergessenheit geratenen Werke Grillparzers (87) in das Repertoire des Deutschen Theaters war nicht allein die Tatsache entscheidend, daß August Förster, der eine besondere Vorliebe für diesen Dichter hatte, maßgeblich auf die Spielplangestaltung einwirkte. Wesentlicher war, daß unter den Klassikern gerade Grillparzer der neuen Richtung des Instituts entgegenkam. Sowohl L'Arronges Bestrebungen um die Betonung der realistischen Elemente im Schauspielerischen und in der Regie, mit denen er sich in Gegensatz zu der in klassizistischen Bahnen festgefahrenen Hofbühne setzte, als auch Faktoren der durch August Förster aufgenommenen Wiener Tradition, der als Laube-Schüler besonderen Wert auf psychologische Durchleuchtung legte, konnten bei Inszenierungen von Grillparzer-Dramen verwirklicht werden (88). Was der Aufnahme Grillparzerscher Stücke bisher im Wege gestanden hatte, das Vorwiegen des Stimmungshaften und Psychologischen, waren jetzt gerade die Momente, um die das Deutsche Theater sich bemühte. Neben der Herausarbeitung des seelischen Konflikts gab die Betonung der realistischen Züge den Dramen eine neue Wertung.

Gerade von diesen Elementen - nicht zuletzt an der Gestaltung Grillparzerscher Dramen geschult - wurde auch die Schauspielkunst Agnes Sormas im Laufe ihrer Tätigkeit am Deutschen Theater entscheidend geprägt: Betonung der psychologischen Motivation, Fähigkeit zur transparenten Versinnlichung von Seelenvorgängen, immer bezogen auf eine realistische Grundsubstanz. Ausgehend von den vielfach blaß und schablonenhaft gezeichneten Figuren der Unterhaltungsstücke, denen die Künstlerin durch selbständig erdachte individuelle Züge den Schein der Wirklichkeit zu verleihen wußte, bedeutete die Darstellung von Grillparzer-Gestalten eine der bedeutsamsten Stufen auf dem Wege zu einer subtilen Seelenregungen durchdringenden Menschengestaltung, da bei dem österreichischen Dichter das Entdecken der im Drama enthaltenen und nicht mehr das Erfinden psychologischer Bezüge und seelischer Verflochtenheiten gefordert wurde.

Außerdem gaben diese Aufgaben der Künstlerin Gelegenheit, ihr mimisches Empfinden, ihre Begabung für eine körperliche Darstellung zu fördern, denn gerade Grillparzer verlangt von den Interpreten seiner Menschen reiche komödiantische Anlagen. Seine Gestalten dürfen

nicht nur gesprochen, sie müssen gespielt werden. Er drückt nicht alle seelischen Vorgänge durch Worte aus, wenige deutschsprachige Dramatiker lassen so viel zwischen den Zeilen sagen wie er. Oft sind gerade die intensivsten Emotionen bei ihm wortkarg oder sogar stumm. Nicht in erster Linie sprachlich, sondern mimisch muß der Schauspieler sie zum Ausdruck bringen.

Agnes Sorma und Josef Kainz, der in beiden Inszenierungen ihr Partner war, bildeten auf Grund ihrer künstlerischen Individualität und ihrer lebendigen, aber nicht ausgesprochen naturalistischen Darstellungsweise die ideale Besetzung für klassische Dichtung unter dem Gesichtspunkt der neuen realistischen, psychologisch betonten Gestaltung.

Der Schauspielstil dieser beiden Künstler, der dem Streben nach Natürlichkeit und Lebensechtheit weit entgegenkam, ohne doch der Gefahr zu erliegen, "natürliche" Äußerlichkeiten überzubetonen, hinter deren "Realismus . . . stets das Bedeutsame der dichterischen Gestalt sichtbar" (89) blieb, stand in innerer Übereinstimmung zu Grillparzers dichterischer Intention.

Mit dem zunehmenden Einfühlungsvermögen in komplizierte psychische Prozesse, das sich durch die verständnisvolle Führung durch Förster und L'Arronge, auch durch die Partnerschaft mit dem intellektuelleren Kainz entfaltet hatte, nahm gleichfalls die darstellerische Fähigkeit Agnes Sormas zur transparenten Realisierung eines Charakters zu. Ihre Gestaltung der "Jüdin von Toledo" zeichnete sich vor allem durch die Geschlossenheit der Interpretation aus, die das scheinbar Widersprüchliche der Gestalt, ihre gefährliche Unberechenbarkeit sowie die faszinierende Ursprünglichkeit und Anziehungskraft ihres Wesens harmonisch miteinander in Einklang brachte (90). Als Edrita in "Weh dem, der lügt" bewies Agnes Sorma, daß sie ihre Neigung zu äußerlichen Drolligkeitseffekten völlig überwunden hatte. Jetzt fand sie den Ton naiver Unmittelbarkeit, der ihr beim "Käthchen von Heilbronn" noch schwergefallen war.

Wie überzeugend die Entwicklung der Künstlerin von der ausschließlich durch persönlichen Liebreiz wirkenden Backfischdarstellerin zur charakterisierenden Menschengestalterin war, beweist die Tatsache, daß Agnes Sorma für die Verkörperung der Regine gewählt wurde, als die "Freie Bühne" am 29. 9. 1889 mit der Aufführung von Ibsens "Gespenster" im Lessingtheater eröffnet wurde.

Agnes Sormas Darstellungsstil war so weit entfernt von den Stereotypen, pompösen, oft nur dekorativen Mitteln der älteren Schauspielkunst, daß sie als geeignete Interpretin galt, dem konsequenten Naturalismus, den sich die "Freie Bühne" als Ziel gesetzt hatte, zum Durchbruch zu verhelfen (91).

Wir wissen, daß Otto Brahm, der intensivste Verfechter des Naturalismus in Deutschland, die Begabung Agnes Sormas, mit sehr schlichten und einfachen Mitteln starke Wirkung zu erzielen, schon früh erkannt hatte. Bereits bei ihrem zweiten Auftreten am Deutschen Theater

als Dienstmagd Gretel in Gutzkows "Königsleutnant" (Prem. 31. 10. 1883) hatte er auf die "leichte Munterkeit und Laune", die "heitere Natürlichkeit" dieses "prächtigen Naturells" (92) aufmerksam gemacht. Gerade weil ihm ihre überdurchschnittlichen Anlagen bewußt waren, hatte er auch zu ihren strengsten Kritikern gehört. Immer wieder warnte er sie vor aufgesetzten Effekten, Äußerlichkeiten und Übertreibungen, vor Unarten, die der Naturalismus energisch bekämpfte. Zur Zeit der Eröffnung der "Freien Bühne" hatte sich die Künstlerin so weit entwickelt, daß Brahm Agnes Sorma einsetzen konnte, um einen Darstellungsstil durchzusetzen, der sich um größtmögliche Schlichtheit, Natürlichkeit und Beseeltheit bemühte. Im Jahre 1884 hatte er die mangelnde Ausdrucksfähigkeit ihres Gesichts getadelt:

"...mit dem stummen Spiel will es .. noch nicht so ganz gehen. Ihre Mimik steht noch in den Anfängen." (93)

Knapp fünf Jahre später entschied er sich für Agnes Sorma, als es galt, dem Naturalismus, zu dessen Hauptelementen die eindringliche mimische Versinnlichung seelischer Vorgänge gehörte, zum Sieg zu verhelfen.

Gerade die ungewöhnliche Beredsamkeit ihres Gesichts war jetzt zum stärksten Ausdrucksmittel ihrer Kunst geworden, so daß Julius Hart im Jahre 1890 feststellen konnte:

"Agnes Sorma steht jetzt auf der Höhe ihrer Kunst, wo Ausdruck und innere Anschauung völlig verschmolzen sind und sich innig durchdringen. Auf dem Wege vom Kopf zur Hand geht ihr nichts mehr verloren. Ich bewundere die ausgezeichnete Feinheit ihrer Mimik, in der nicht eine Spur des theatralisch Gemachten vorhanden ist. Sie begleitet die Rede so unauffällig, als etwas so Selbstverständliches, wie das Leben Mimik und Rede verbunden zeigt." (94)

Wesentlichen Anteil an dieser glücklichen künstlerischen Entwicklung hatten die beiden Regisseure des Deutschen Theaters, Adolph L' Arronge und vor allem Dr. August Förster, der im Jahre 1888 Berlin verließ, um die Leitung des Wiener Burgtheaters zu übernehmen. Über L' Arronge äußerte sich Agnes Sorma später in einem Interview:

"L' Arronge war sicher ein bedeutender Regisseur..., und ich habe ihm viel zu danken. Durch kleine Winke und schnell hingeworfene Bemerkungen verstand er es, die Phantasie anzuregen, in das Zusammenspiel einzugreifen und dem Ganzen einen natürlichen Guß und Fluß zu geben." (95)

Der eigentliche Lehrer der jungen Kräfte am Deutschen Theater war jedoch Dr. August Förster. L' Arronge sagte über Försters Wechsel vom Deutschen ans Burgtheater:

"Ich hatte in Förster einen vortrefflichen Schauspieler, einen treuen Berater und den besten Lehrer für unsere jungen Talente verloren." (96)

Maximilian Harden nannte ihn "das vielleicht bedeutendste erzieherische Talent unserer Tage" (97), und auch Ludwig Barnay betonte neben Försters ungewöhnlich großer Bildung und Belesenheit sein "geradezu erstaunliches Lehrtalent". (98)

Förster, ein Schüler und Mitarbeiter Heinrich Laubes, zeichnete sich besonders durch dramaturgisches Verständnis und große Gewissenhaftigkeit gegenüber der Dichtung aus. Bei seinen Inszenierungen legte er größten Wert darauf, daß die Schauspieler den psychologischen Gehalt einer Gestalt erkannten und das Verstandene in allen Einzelheiten ins Spiel umsetzten.

Von der Darstellerin schablonenhafter Backfischrollen, in denen sie zunächst mehr durch persönlichen Liebreiz als durch gestalterisches Vermögen fesselte, hatte sich Agnes Sorma während ihrer sechsjährigen Tätigkeit am Deutschen Theater zu einer Schauspielerin entwickelt, die sich durch eine überraschende Vielfalt ihres Ausdrucksrepertoires, durch völlig transparente Charakterisierung mit einfachsten, aber vielfältig differenzierten Mitteln auszeichnete.

"... die Künstlerin, die als ein frisches jugendliches Talent bei der Eröffnung des Deutschen Theaters nach Berlin kam, steht heute auf der Höhe ihrer schauspielerischen Entwicklung, im vollen Besitz aller schauspielerischen Ausdrucksmittel, der körperlichen und der geistigen. Ein Blick ihrer dunklen Augen, ein halbes Lächeln, ein leichtes Neigen des Hauptes sagt mehr, als bei den andern die ganze schulmäßige Scala der Geberden: denn sie gewinnt unmittelbar aus der Natur und aus der Situation, was bei jenen nur äußerlich angelernt ist. Mit erstaunlicher Sicherheit weiß sie selbst die leisesten Schattierungen, die feinen Übergänge moderner Stimmungen zu treffen und die große Kunst zu üben: zugleich wahr und zugleich wirksam zu sein", schrieb Otto Brahm (99).

Im Sommer 1890 heiratete Agnes Sorma den venezianischen Patrizier Demetrius Mitro, Graf von Minotto, und Gerüchte wurden laut, sie wolle sich gänzlich von der Bühne zurückziehen. Tatsächlich lehnte sie es auch ab, den Vertrag mit dem Deutschen Theater, der im Frühjahr 1891 ablief, zu erneuern, jedoch nur, um zu ihrem "Entdecker" Barnay ans Berliner Theater, das dieser seit 1888 leitete, überzuwechseln.

L'Arronge berichtete über Agnes Sormas Ausscheiden aus dem Deutschen Theater:

"Agnes Sorma war als Anfängerin mit einem nur bescheidenen Gehalt engagiert worden, (die Angaben schwanken zwischen 200,- und 270,- Mark monatlich, d. V.), später besserte sich jedoch ihr Einkommen erheblich, (das sie ja auch durch die zahlreichen Gastspiele, die L'Arronge ihr zugestand, beträchtlich vermehrte, d. V.), aber als ihr Vertrag nun zum Ablauf kam, wollte sie durch die neue Gage alles das ersetzt

wissen, was ihr in früheren Jahren angeblich zu wenig zugekommen war, und deshalb wollte ihr mein an und für sich hohes Anerbieten nicht genügen; sie erklärte mir, Herr Barnay stehe hinter ihr und biete immer tausend Mark mehr als ich. Diese Auktion mit unberechenbarem Ausgang konnte ich denn doch nicht mitmachen, ich überließ Agnes Sorma, wenn auch mit großem Bedauern, dem Berliner Theater." (100)

3. Die Diskrepanz zwischen Publikumserfolg und künstlerischem Anspruch:

Schauspielerische Krise am Berliner Theater Ludwig Barnays (1891/94)

Ludwig Barnay hielt für "ein Zeichen der Wertschätzung, die das Institut sich errungen hatte" (101), was doch wahrscheinlicher eine Nutzung finanziellen Vorteils war, denn tatsächlich haben die drei Jahre bei Barnay Agnes Sormas künstlerischer Geltung und Leistung nichts hinzugefügt.

Für das Berliner Theater allerdings bedeutete die Sorma eine große Zugkraft. Während der Spielzeit 1891/92 wurde sie in fast sämtlichen Inszenierungen eingesetzt. Da Barnay jedoch seinen Spielplan weniger nach künstlerischen Maßstäben als nach dem zu erwartenden Kassenerfolg ausrichtete (102), bekam sie hauptsächlich Naive und Salondamen in Konversationsstücken zu spielen, die dank ihres Könnens und ihrer Beliebtheit auch zu dem erwünschten Publikumsecho führten.

Dem sentimental und wirklichkeitsfernen Schauspiel Ohnets "Der Hüttenbesitzer" verhalf ihre und Ludwig Barnays Darstellung zu der höchsten Aufführungszahl aller während der Direktionszeit Barnays inszenierten Stücke (103).

Um Agnes Sorma Gelegenheit zu geben, sich in einer neuen Rolle, die sie für ein Gastspiel in Petersburg studiert hatte, vorzustellen, führte Barnay am 28. 4. 1892 "Nora" von Ibsen auf, während der gesamten Direktionszeit Barnays das einzige Stück des damals meistumstrittenen Dichters, das auf dem Spielplan dieser Bühne erschien.

Otto Brahm begann seine Rezension über diese Aufführung mit den ironischen Worten:

"Die Kultur, die alle Welt beleckt, hat auf Herrn Barnay sich erstreckt: in das Haus, wo der 'Hüttenbesitzer', der 'Kean' und die 'Goldfische' Triumphe feiern, ist nun zum ersten Male Ibsen geladen worden." (104)

Tatsächlich war das Berliner Theater wenig geeignet, Dramen aufzuführen, die moderne ethische Probleme oder intime Seelenvorgänge

behandelten. Barnay hatte sein Theater als Volksbühne proklamiert, sah jedoch seine Aufgabe nicht darin, den Geschmack des Publikums durch Konfrontation mit der wichtigsten zeitgenössischen Literatur zu bilden und es an modernen Streitfragen und komplizierten Charakteren zu interessieren, sondern es auf möglichst leichte Weise zu unterhalten.

So fehlte auch der Nora-Inszenierung Barnays die geistige Durchdringung. Agnes Sormas Verkörperung der Titelgestalt blieb an der Oberfläche.

"Frau Sorma hat zuviel Lustspielwitwen gespielt und deutsche Backfische, zuviel Hüttenbesitzerinnen, und mit all ihrer schauspielerischen Anmut und ihrer feinen Mimik steht sie nun doch vor Ibsen wie vor Rätseln und vor Wundern" (105),

schrrieb Otto Brahm, und Paul Schlenther rügte an ihrer Darstellung:

"War diese Nora froh, so verfiel sie in den Schönthan-Stil, war sie ernst, so glaubte man die Waise von Lowood vor sich zu sehen..." (106)

Offenbar wurde Agnes Sorma, die zwei Jahre später unter der klugen Leitung Brahms die Nora zu ihren besten Leistungen zählen konnte, von Barnay, der dem naturalistischen Drama völlig verständnislos gegenüberstand, falsch oder gar nicht geführt. Er gab selbst zu, daß er

"weitab stehe von dem sogenannten modernen naturalistischen Standpunkte, der da glaubt, die Bühne mit Schmutz und Unrat überschwemmen zu dürfen", er "habe stets den Grundsatz festgehalten, daß jedes öffentliche Theater und ganz besonders das 'Berliner Theater' so geführt werden müsse, daß der Vater mit seiner Tochter, der Mann mit seiner jungen Frau, der Bräutigam mit seiner Braut die Vorstellungen besuchen könne, ohne besorgen zu müssen, daß der eine Teil vor dem andern zu erröten braucht." (107)

Wie schon erwähnt, waren also die Jahre am Berliner Theater für die künstlerische Entwicklung Agnes Sormas eher schädlich als fördernd. Zwar vertrat Barnay die Ansicht, "daß die höchste Blütekunst ihres schauspielerischen Könnens in jenen drei Jahren ihrer Wirksamkeit am Berliner Theater" (108) lag, doch darf man sich auf seine recht selbstgefälligen Äußerungen nicht allzusehr verlassen.

Tatsache ist demgegenüber, daß Agnes Sorma, die am Deutschen Theater gerade durch ihre natürliche Anmut gewirkt hatte, am Berliner Theater zu virtuosenhafter Effekthascherei, überschwenglicher Süßseligkeit und Schmachtereie, zu falschem Pathos in der Sprache und zu mehr dekorativen als charakterisierenden Gebärden neigte, Mängel, die vor allem bei den wenigen anspruchsvollen Rollen, die die Künstlerin nicht allein mit dem Einsatz ihrer beliebten Persönlichkeit füllen konnte, zum Ausdruck kamen.

Als "Esther" (Prem. 24. 10. 1891) in Grillparzers gleichnamigem Fragment fiel die Künstlerin, die sich während ihrer Tätigkeit am Deutschen Theater eine besondere Natürlichkeit und Schlichtheit des Ausdrucks erarbeitet hatte, in "hoch- und langgezogene Schwärmer-töne" (109), in Tremolo und überschwengliches Pathos.

Auch dem Kleistschen "Käthchen von Heilbronn" (Prem. 5. 10. 1892) verlieh sie unter Barnay jenen unechten sentimentalén Zug der herkömmlichen Gestaltung dieser Rolle, den sie unter L'Arronge so erfolgreich vermieden hatte. Verleitet durch den großen Publikumserfolg, den Barnays auf den krassen Bühneneffekt bedachte Inszenierungen erwarben, wich auch Agnes Sorma der Gefahr einer die Dichtung vergrößernden Darstellungsweise nicht immer aus.

"Die Verwirrung nach dem Erwachen, das Spiel mit dem verkehrt aufgestülpten Hut - das war gemacht und nicht mehr Natur." (110)

Grund für das Verflachen ihrer Kunst war die leichte Beeinflussbarkeit der Schauspielerin, eine Eigenschaft, die als Lernbegabung und Anpassungsvermögen ihrer Darstellung bei verständiger Führung durchaus zum Vorteil gereichte. Einen Theaterleiter, der ihr gereiftes Können in die rechte Bahn lenkte, konnte sie jedoch in Ludwig Barnay nicht finden.

Während Agnes Sorma am Deutschen Theater in Förster und L'Arronge Lehrer hatte, die ihr mit künstlerischem Feingefühl das Wesentliche einer Gestalt erhellten, kam es Barnay auf starke Theaterwirksamkeit um jeden Preis an. Durch effektvolle, aber dramaturgisch sinnlose Regietricks wurde die eigentliche Aussage einer Dichtung verdeckt und auch der Schauspieler zur Oberflächlichkeit verführt.

Dazu kam, daß Agnes Sorma für ihre künstlerische Entwicklung bedeutsame Aufgaben nur selten zu bewältigen hatte und vor allem eingesetzt wurde, um minderwertigen Stücken durch die Zugkraft ihres Namens zum Erfolg zu verhelfen.

Mit Recht kritisierte Paul Schlenther, Agnes Sorma habe am Berliner Theater

"für ihre menschlichen Kräfte fast zu viel, für ihre künstlerischen Kräfte, die noch immer wachsen könnten, fast zu wenig gespielt", eine Schauspielerin wie sie sei zu schade, um ausschließlich "Kulissenreißer mit lebhafter Persönlichkeit auszustatten... Für das schöne und aparte Talent der Frau Sorma haben Shakespeare und Lessing, Grillparzer und Ibsen gedichtet, nicht Ohnet und die biedr'e Birch!" (111)

4. Agnes Sormas Stellung im naturalistischen Ensemble Otto Brahms (1894/98) und dessen Einflüsse auf ihre Kunst

Als Otto Brahm im September 1894 das Deutsche Theater, das er von L'Arronge gepachtet hatte, übernahm, trat Agnes Sorma mit Beginn der ersten Spielzeit seinem Ensemble bei.

Brahm hatte es sich zur Aufgabe gemacht, den neuen dramatischen Werken des Naturalismus zum Siege zu verhelfen. Nicht um die Vergangenheit, sondern vor allem um die Zukunft des Deutschen Theaters war es ihm zu tun. Das heißt nicht, daß es von Anfang an seine Absicht war, die Werke der Klassiker völlig aus dem Spielplan zu entfernen. Als jedoch die historisch gewordene naturalistische Inszenierung von "Kabale und Liebe" ein völliges Fiasko erlitten hatte, entschloß sich Brahm, die Einstudierung der klassischen Dramen seinem Regisseur Cord Hachmann zu überlassen und beschränkte sein ganzes Interesse auf die modernen Theaterstücke.

Daß Brahm den klassischen Spielplan am Anfang seiner Direktionszeit überhaupt aufrechterhielt, geschah vor allem aus geschäftlichen Gründen und in der Absicht, sich einen möglichst großen Besucherkreis zu sichern, den er durch eine Beschränkung auf das zeitgenössische Drama allzusehr verringert hätte.

Mit Agnes Sorma und Josef Kainz in den Hauptrollen hatten die Klassiker-Vorstellungen am Deutschen Theater eine Anziehungskraft, die in jedem Falle mehrere Wiederholungen sicherte. Nach Schlenthers Meinung gab es damals in klassischen Stücken "nichts Sehenswerteres als dieses Paar" (112), und auch Julius Bab erinnert sich schwärmerisch:

"... das Duo dieser beiden Stimmen, deren Gemeinsames die schwebende Musikalität und ein bei aller Lebenswahrheit unverwischbar adliger, schönheitsfreudiger Ton war, dieses Duo bildete etwas unvergleichlich Herrliches." (113)

Das klassische Drama lebte nur aus den beiden Schauspielerpersönlichkeiten, das angestrengte Bemühen der Regie richtete sich ganz auf die modernen Stücke. Die Klassiker-Aufführungen blieben der Tradition verhaftet, auf eine eigenwillige Inszenierung wurde kein Wert gelegt. Der Regisseur griff aus allzu großem Respekt vor den berühmten Darstellern kaum in das Spiel ein und beschränkte sich im allgemeinen auf szenische Regieanweisungen.

"Herr Hachmann, gebeugt vor dem Glanz der Namen Kainz (und) Sorma... ist einstweilen noch machtlos gegenüber den großen Schauspielern: statt über ihnen steht er unter ihnen, und das Ganze erhält dadurch stark den Anstrich des Virtuosenwesens. Das 'Deutsche Theater' treibt in den klassischen Vorstellungen mit vollen Segeln dem trüben Fahrwasser zu, das

Barnay nie verlassen konnte. Die Großen müssen uns Sand in die Augen streuen, daß wir, die im Augenblick von den mächtigen Wirkungen schauspielerischer Darstellung hingerissen, über der Darstellung die Vorstellung, über dem Einzelnen das Ganze vergessen." (114)

Da die Schauspieler sich selbst überlassen waren, kamen nur stilistisch uneinheitliche Klassikeraufführungen zustande. Dennoch gelang es der Darstellungskunst Agnes Sormas und Josef Kainz', diesen Vorstellungen zu großem Erfolg zu verhelfen.

"Wenn diese zwei König Alfons und die Jüdin von Toledo, Romeo und Julia, Celimene und Alkest, Edrita und Leon spielten, so war das schön genug, um einen Abend lang den mangelhaften Stil der ganzen Aufführung, das Wahllose der Kulissen, die Unzulänglichkeit der meisten Mitwirkenden zu vergessen." (115)

Offenbar beruhte die besondere Wirkung im Zusammenspiel dieser beiden Schauspieler auf der Tatsache, daß ihr Darstellungsstil, von der pathetisch-rhetorischen Kunst der Hofbühne wie von der oft pedantisch wirkenden Zustandsmalerei der Naturalisten gleich weit entfernt, in völligem Einklang miteinander stand, während sich ihre Temperamente wesentlich voneinander unterschieden. Waren die Interpretationen Kainz' vor allem durch Intellekt und Leidenschaft bestimmt, so war das der Sorma eigene Bereich die Sphäre der Innigkeit, des Gemütvollen. Von extremen Gefühlspositionen geprägte Männlichkeit, durchdrungen von einer starken geistigen Potenz, und die intensiv, aber verhalten empfindende Weiblichkeit standen sich gegenüber, wirkten wechselweise aufeinander ein und ergänzten sich zu einem harmonischen Ganzen.

Im besonderen Maße kam diese Gegensätzlichkeit der Naturelle in der Darstellung von "Romeo und Julia" (Prem. 11. 9. 1895) zum Ausdruck, wo der Kainzsche Romeo ganz durch die Ausbrüche der Leidenschaft und die Glut des Erotischen, die Sormasche Julia durch introvertierte Innigkeit und feminine Beseeltheit bestimmt wurde. Die Totalität der Dichtung erschöpften beide Künstler nicht - Kainz fehlte die jugendliche Naivität, Agnes Sorma die heftige Sinnlichkeit.

"Aber der Künstler hat schon so gut wie alles geleistet, wenn er eine innere Einheitlichkeit, ein organisch in sich abgeschlossenes Ganzes zu bieten vermag. Und da ist die Sormasche Julia ganz tadellos." (116)

Überhaupt wurde an den anspruchsvollen Rollen Agnes Sormas offenbar, daß ihre ganz auf die weiblich-gemütvollle Empfindungszone gestimmte Individualität sowohl den Reiz ihrer Schöpfungen bestimmte, wie sie zugleich die Grenze ihres Ausdrucksrepertoires kennzeichnete. Die Skala der ihr gemäßen Verhaltensweisen war außerordentlich weit gespannt und umfaßte alle Abstufungen von ausgelassener, aber herzlicher Fröhlichkeit bis zu tiefem, aber verhaltenem Schmerz.

Jede extreme Gefühlsposition aber vermochte sie nur unvollkommen

zu realisieren, vor allem die Leidenschaft, die ihren Ursprung nicht in der Liebe, im Seelischen, sondern in der Sinnlichkeit hat, war ihrem Naturell völlig fern.

Als Rita Allmers in Ibsens "Klein Eyolf" (Prem. 12. 1. 1895) entsprach Agnes Sorma nicht dem Bilde, das der Dichter mit dieser Gestalt zeichnen wollte.

"Rita ist von einer Unschuld der sinnlichen Leidenschaft, die ans Thierische grenzt. Sie will naiv genießen, naiv glücklich sein und versteht nichts von all den Skrupeln, mit denen ihr versonnener Gatte umhergeht. Ihr Gefühl explodiert herzhaft und lebhaft und ist immer im Begriff, sich zu kompromittieren." (117)

Agnes Sorma wurde auf Grund der ihr eigenen Individualität der Vollblütigkeit dieser Frau, deren mütterliches Empfinden der Lebensgier untergeordnet ist, nicht gerecht. Man sah ihrer Gestaltung zwar das verstandesgemäß richtige Erfassen der dichterischen Intentionen an, da ihr aber die Möglichkeit, ein solches Naturell nachzuempfinden, fehlte, mußte sie zu rein technischen Mitteln greifen. Ihre Veranschaulichung des rücksichtslosen Liebesverlangens machte den Eindruck des Virtuosen, die Theaterleistung beeindruckte, aber die ringende Seele des heißblütigen Weibes erregte im ersten Akt weder Furcht noch Mitleid (118).

Die schmerzlichen Stimmungen dagegen, die Trauer und das Zusammenbrechen der Mutter auf die Kunde, daß ihr sündhafter Wunsch sich erfüllt, Klein Eyolf den Tod gefunden hat, wußte Agnes Sorma auf Grund der ihr möglichen Nachvollziehbarkeit solchen Schmerzes mit erschütternder Unmittelbarkeit wiederzugeben:

"Es gibt also noch Schauspielerinnen, die es bewirken können, daß es uns eiskalt überläuft, daß wir in Schrecken gebannt daisitzen, ganz Gefangene der poetischen Illusion." (119)

Solche Brüche zwischen unmittelbarer Illusionsfähigkeit und äußerlichem Theatereffekt kamen in den Schöpfungen Agnes Sormas jedoch nur in Ausnahmefällen vor. Meistens gelang es ihr, vom Dichter gestaltete Charakterzüge, die ihrem schauspielerischen Ausdrucksradius nicht entsprachen, der eigenen Individualität anzuverwandeln, etwa wenn sie die intellektuelle Potenz der Porzia im "Kaufmann von Venedig" (Prem. 4. 10. 1894) in Herzensklugheit, die Weisheit der Grillparzerschen Esther (Prem. 6. 9. 1894) in intuitiv richtiges Erfassen umdeutete, oder - zum Vorteil der Dichtung - die teuflische Grausamkeit der Salome in Sudermanns "Johannes" (Prem. 15. 1. 1898) durch die Betonung der Unerfahrenheit und mädchenhaften Anmut ästhetisch möglich machte (120).

Die Erwähnung von Ibsens "Klein Eyolf" und Sudermanns "Johannes" machte bereits deutlich, daß Agnes Sormas Tätigkeit unter Brahm keineswegs auf das klassische Drama beschränkt blieb. Brahm erzog die Schauspielerin von Anfang an auch für die moderne Darstellungskunst. Ibsens "Nora", die sie unter Barnay völlig verfehlt hatte, wurde jetzt zu einer ihrer erfolgreichsten Rollen (121), ebenfalls die

Christine in Schnitzlers "Liebelei" (Prem. 4. 2. 1896), in deren Gestaltung das Gebärdenspiel der Schauspielerin "auf Dusehöhe" (122) stand.

Daß der Einfluß Brahms und seines Ensembles wenigstens mittelbar für eine Künstlerin wie Agnes Sorma auch bei der Darstellung klassischer Rollen fördernd war, läßt sich deutlich an ihrer Entwicklung in der Verkörperung des "Käthchen von Heilbronn" (Neueinstudierung 23. 11. 1897) erkennen. Die zu große Sachlichkeit und Nüchternheit, worin die Gefährdung dieser Bühne lag und die bei den übrigen Mitwirkenden auch in der Aufführung des Kleistschen Schauspiels sichtbar wurde (122a), konnte der Kunst Agnes Sormas, die eher zum anderen Extrem neigte, nichts anhaben.

Stärker als zuvor erfaßte sie die Poesie der Dichtung, hatte aber gleichzeitig alles abgestreift, was ihrer Leistung am Deutschen Theater unter L'Arronge noch an aufgesetzten Effekten, bewußter Drolligkeit anhaftete.

"Einen holderen Einklang zwischen schlichter, bürgerlich-anspruchloser Art und träumerischem, entrücktem Wesen kann ich mir nicht denken" (123) ,

lobte Rudolf Steiner.

Sämtliche Kritiken betonten, daß Agnes Sormas Darstellung in weit stärkerem Maße als unter L'Arronge frei war von allem Konventionellen, ausschließlich theatralisch Wirksamen, und bestätigten ihr, daß sie jetzt den das Kleistsche Käthchen charakterisierenden Ton ursprünglicher Naivität und den Ausdruck schlichter Natürlichkeit gefunden habe,

Paul Schlenther, der Agnes Sorma bei ihrer Darstellung unter L'Arronge vorgeworfen hatte, sie erfasse nicht den Zauber der Dichtung, spiele mit der Rolle und treibe Possen mit ihr, statt an das Käthchen zu glauben (124), der an ihrer Interpretation am Berliner Theater eine zu forcierte Niedlichkeit und die Neigung zum Überschwang gerügt hatte (125), bekannte nun, daß all diese Mängel überwunden seien:

"... es zeigte sich gestern wieder, daß künstlerische Reife auch für die Darstellung jüngster Jugend ein Vorzug ist. Als Frau Sorma 10 Jahre jünger war, war in ihrem Käthchen viel Kindlichgethue, viel schalkhafte Koketterie, die sich für naiv ausgab, ihr Käthchen wollte mehr gefallen als ergreifen. Der gereiften Kunst gelang es gestern, ein Kind zu scheinen ... aus den großen Augen leuchtete ein Unschuldsstrahl, die Szene unter dem Hollunderbusch war umwoben von der Poesie des Traums, und Käthchen hatte ohne die übliche Süßlichkeit und Schmachterei ein festes Herz." (126)

Die Ausdruckskraft ihrer Mimik war gegenüber ihrer Käthchen-Darstellung unter L'Arronge gewachsen, frei von allen Allüren der Backfische in Konversationsstücken, das stumme Spiel war vollendet aus-

geprägt, jede seelische Regung spiegelte sich in ihrem Gesicht wider. Gelobt wurden vor allem die Kunst der psychologischen Motivierung sowie die mimischen und sprachlichen Übergänge von einer Stimmung in die andere.

"Wenn sie athemlos auf die Scene stürzt, wenn in dem erregten, verschüchterten Gesichtchen dann auf ein liebes Wort des Grafen nun plötzlich sich alles wandelt, es freudig um den Mund zuckt, in den Augen aufleuchtet und in dem Kinde das Mädchen erwacht, wenn sie unter dem Hollunderbaume das fast tonlose Wort der Somnambulen allmählich durchdringen läßt von tieferer Empfindung - so ist das alles köstliche, lautere Natur. Die Sorma-Scenen waren darum die Höhepunkte der gestrigen Vorstellung." (127)

Obwohl Agnes Sorma auch im modernen Drama mit hervorragendem Erfolg beschäftigt wurde, ist sie zu den eigentlichen Brahm-Schauspielern nicht zu rechnen. An den Vorstellungen, die den eigentlichen Ruhm der Direktionsführung Brahms begründeten und auf denen seine theatergeschichtliche Bedeutung beruht, hatten weder Josef Kainz noch Agnes Sorma Anteil (128).

Es ist charakteristisch für Agnes Sormas Stellung im Brahm-Ensemble, daß ihre einzige Hauptmann-Rolle nicht in einem seiner naturalistischen Dramen, sondern in seinem ersten Märchendrama, der "Versunkenen Glocke" (Prem. 2. 12. 1896), zu finden ist. Agnes Sorma war das erste Rautendelein (129), Josef Kainz der Glockengießer Heinrich.

Ernst Heilborn bezeichnete Agnes Sorma als "die Herzkonstitution" "im absoluten Bühnenregiment des Otto Brahm" (130), und Julius Bab ergänzte:

"... wenn nicht in den Zwischenpausen der 'Moderne' die unendliche Schönheit der Sorma und des Kainz aufgeleuchtet hätte, so wäre selbst der so robuste Geschmack der Berliner kaum imstande gewesen, die bittere Eintönigkeit des Naturalismus so lange zu ertragen." (131)

Agnes Sorma verpflichtete sich in jeder Spielzeit für fünf Monate ans Deutsche Theater, wobei sich Brahm das Recht vorbehielt, die Engagementsdauer jeweils auf sieben Monate zu verlängern.

Die übrige Zeit nutzte die Künstlerin für Gastspielreisen aus.

5. Die Rolle des "Stars" und ihre Problematik:

Agnes Sorma als gastierende Schauspielerin (1898/1903)

Ihr wichtigstes Gastspiel während des Engagements bei Brahm fand im April 1897 am deutschen Theater in New York, dem Irving Place Theater, das Heinrich Conried seit 1892 leitete, statt. Conried wußte vor allem durch Gastspiele berühmter Künstler wie Kathi Schratt, Josefine Gallmeyer, Hedwig Niemann-Raabe, Adolf Sonnenthal, Ludwig Barnay, Friedrich Mitterwurzer das Interesse des Publikums zu wecken.

Dieses amerikanische Gastspiel und auch das folgende im Jahre darauf (14. 3. - 9. 5. 1898) machte ganz deutlich, daß die künstlerische Eigenart Agnes Sormas nur im deutschen Sprachbereich, nur dort, wo man die feinen Nuancen und differenzierten Schwingungen in der Sprachbehandlung sinngemäß zu erfassen und zu verstehen imstande war, zur vollen Wirkung kommen konnte. Ihre Mienen- und Gebärdensprache stellte kein effektvolles, eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel dar, sondern ergänzte, unterstrich, verdeutlichte und begleitete das Wort so unmittelbar, selbstverständlich und überzeugend, daß gerade diese Einheit das Erlebnis der künstlerischen Individualität der Sorma oder vielmehr der Sorma in der Gestalt der betreffenden Rolle vermittelte.

Das, was man am Darstellungsstil dieser Schauspielerin in Deutschland so liebte, ihre Schlichtheit und unauffällige Natürlichkeit, ihre "halben Töne", die Andeutung einer Geste, konnte verständlicherweise im fremdsprachigen Ausland nicht im gleichen Maße wirksam werden.

Gerade die völlige Hingabe ihrer zarten Persönlichkeit, dieses ganz und gar "sie selbst in der Situation der darzustellenden Gestalt", ohne eigentliche Virtuosität einer Verwandlung, ohne furiose Dramatik, ohne jene Skala von Tönen, die im Fortissimo auch den, der den Inhalt der Worte nicht versteht, in ihren Bann schlagen kann, vermochte ein ausländisches Publikum, das nur auf den Eindruck der körperlichen Beredsamkeit angewiesen war, nicht so stark wie die heimatlichen Zuschauer zu fesseln.

Starke, wirkungsvolle Akzente verlangte offenbar die amerikanische Kritik von einer Darstellerin, die als die größte Schauspielerin Deutschlands angekündigt war, eine Erwartung, die Agnes Sorma weder mit ihrem gedämpften Temperament, noch mit ihrer ungewöhnlich variablen, aber nicht besonders umfangreichen Stimme erfüllen konnte.

So bemängelte die amerikanische Presse z. B. an ihrer Gestaltung der Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung", daß sie nicht wild genug sei, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren, daß Agnes Sorma in ihrer Darstellung gerade diese Milderung des Trotzes so ausgezeichnet motivierte (132).

Das, was an Agnes Sormas Schöpfungen in Deutschland bewundert wurde,

die psychologische Doppelinstrumentierung, d. h. jede Vermeidung von einseitiger Betonung eines Charakterzuges, die Beleuchtung einer Gestalt von allen Seiten, die Erklärung einer Eigenschaft durch eine andere, wurde ihr hier als das Gegenteil, als mangelndes und inkonsequentes Charakterisierungsvermögen ausgelegt, weil man die vielfältigen Andeutungen, die subtilen Unterscheidungen, die nur in der gleichzeitigen Erfassung von Sprache und Mimus verständlich werden können, nicht aufnehmen konnte.

Ein Grund für die unterschiedliche Bewertung Agnes Sormas in Deutschland und in Amerika war wohl auch die ungleiche Beurteilung und Beliebtheit ihres speziellen Typs bei den beiden Nationen. Das Fehlen extremer Leidenschaftlichkeit und Exaltiertheit in der Ausstrahlung Agnes Sormas wurde in Deutschland als schlicht, innig, gemütvoll und herzlich geschätzt, von der amerikanischen Presse jedoch als ein Mangel an Temperament und Verve betrachtet. Der gemäßigte Realismus Agnes Sormas, der bei aller Wahrhaftigkeit "in den Grenzen des schlechthin Weiblich-Schönen gebunden" (133) war, beeindruckte die Amerikaner ungleich weniger als die in ihren Mitteln verwandte Darstellungsweise Eleonora Duses, die am gleichen Theater große Erfolge errungen hatte.

Das glutvollere, mächtigere, leidenschaftlichere Temperament der Italienerin war eher als das weiche, verhaltene, zarte Naturell der deutschen Künstlerin dazu angetan, auch dort starke Wirkungen zu erzielen, wo man ihre Sprache nicht verstand (134).

Da die Amerikaner die Gedämpftheit und Verhaltenheit des Sormaschen Temperaments fälschlich als einen Mangel an Empfindung auslegten, steht die Beurteilung ihrer Kunst in den Vereinigten Staaten zu der in der Heimat in geradezu groteskem Gegensatz: man bescheinigte ihr bei ihrem amerikanischen Gastspiel wohl ein ungewöhnliches Können, sprach ihr aber den in Deutschland am stärksten gerühmten Vorzug ab, die Fähigkeit, Erschütterung hervorzurufen (135). Die Rezensionen der deutschen Presse über Agnes Sormas Gastspiel in New York berichteten ausschließlich von einem großen Erfolg der Künstlerin, verschwiegen die recht kühle Aufnahme der amerikanischen Kritik und berücksichtigten nur die allerdings große Begeisterung des hauptsächlich deutschen Publikums bei den Sorma-Vorstellungen am New Yorker Irving Place Theater (136). Noch während der 4. Spielzeit unter Brahms Direktion, zu Beginn des Jahres 1898, schied Agnes Sorma aus dem Deutschen Theater aus, mit der Absicht, kein festes Engagement mehr anzunehmen. Das begeisterte Publikumsecho, das sie fast überall bei ihren Auftritten an auswärtigen Bühnen gefunden hatte, verführte sie dazu, nur noch Gastspielreisen zu unternehmen und auch in Berlin ausschließlich zu gastieren.

Der Presse gab Agnes Sorma allein künstlerische Gründe für diesen Entschluß an und betonte ausdrücklich, daß zwischen Brahm und ihr keinerlei persönliche Differenzen bestanden hätten, daß Brahm sich sogar bemüht hätte, nach Möglichkeit jeden ihrer Wünsche zu berücksichtigen.

Ihr Einfluß am Deutschen Theater muß demnach beträchtlich gewesen sein. Paul Linsemann nannte sie sogar die "Nebenregierung" (137) des Instituts. Da Brahm am klassischen Spielplan ohnehin wenig interessiert war, ist auch Linsemanns Behauptung, Agnes Sorma sei die Stück- und Rollenwahl selbständig überlassen worden, ja sie hätte sogar mit über die übrige Besetzung entschieden, zumindest für das klassische Repertoire wahrscheinlich. Was ihren Einfluß auf die Wahl moderner Stücke betrifft, konnte nur ein Beleg gefunden werden: Schnitzlers "Liebelei" war von Brahm zunächst abgelehnt worden, Agnes Sorma vermutete jedoch eine wirkungsvolle Rolle, und so kam das Stück zur Aufführung.

Über die genaue Höhe ihrer Gage war aus Akten nichts mehr zu erfahren, jedenfalls wurde sie in der Presse einstimmig als die höchste bezeichnet, die je eine Schauspielerin in Berlin bezogen hätte.

Es ist dennoch anzunehmen, daß Agnes Sorma auch die Aussicht auf noch beträchtlich höheren finanziellen Gewinn, den ihr die Gastspiele boten, zum Verlassen des Deutschen Theaters bewogen hat (138).

Für die gesamte Spielzeit 1898/99 hatte Agnes Sormas geschäftlicher Vertreter Emil Ledner (139) mit 11 verschiedenen Theatern in Deutschland Abschlüsse für Gastspiele der Künstlerin getätigt. Neue Rollen nahm die Schauspielerin während dieser Zeit nicht in ihr Repertoire auf, zumal sie in vielen Städten zum erstenmal auftrat. Sie vermied es jedoch vorläufig noch, das Gastspielrepertoire auf eine sehr kleine Zahl von Rollen zu beschränken, wie man es sonst von reisenden Künstlern gewohnt war. Insgesamt waren 10 Stücke (140) festzustellen, in denen sie von Oktober 1898 bis März 1899 spielte, eine beträchtliche Reihe, wenn man bedenkt, daß viele Bühnenwerke ursprünglich nicht auf dem Spielplan der betreffenden Theater standen und oft erst für das Gastspiel Agnes Sormas in aller Eile einstudiert werden mußten.

Außerdem konnte sich die Künstlerin, wenigstens teilweise, dadurch vor einer Verflachung ihrer Darstellungsweise schützen, daß sie noch nicht dem damals üblichen Streben der Virtuosen verfiel, ausschließlich in Paraderollen aufzutreten, die im Grunde nur einen Vorwand darstellten, in effektvoller Weise die ganze Skala der Empfindungen vom hysterischen Schluchzen bis zum silberhellen Lachen, vom süßen Schmachten bis zum Wolterschrei vorzuführen. Agnes Sorma wählte vielmehr hauptsächlich Stücke, in denen ihre auf leisere und intime Wirkung abgestimmte Kunst und ihre Fähigkeit zu psychologischer Auslotung zur Geltung kommen konnten. Besondere Triumphe, will man den insgesamt großartigen Erfolg dieser Gastspiele differenzieren, feierte sie als Nora und als Christine in Schnitzlers "Liebelei".

Nach mehr als einem Jahr der Abwesenheit von Berlin spielte Agnes Sorma vom 4. - 13.3.1899 am dortigen Lessingtheater vor stets ausverkauftem Hause. Obwohl die Künstlerin außer in dem nichtssagenden Einakter von Felice Cavallotti "Jephtas Tochter" (Prem. 8.3.1899) ausschließlich in Rollen auftrat, durch die sie in Berlin schon bekannt war, ging die Presse intensiver als selbst nach Premieren auf ihre Darstellung ein.

Übereinstimmend wurde festgestellt, daß bisher die ununterbrochenen Gastspielfahrten, bei denen sie oft mit recht mittelmäßigen und dazu noch ständig wechselnden Partnern zusammenwirken mußte, nicht den geringsten schädigenden Einfluß auf ihre Kunst ausgeübt hätten, ja man lobte sogar an ihrer "Nora" eine "noch feinere Ausgestaltung des Einzelnen, ein noch subtileres Abwägen der jedesmaligen Stimmung" (141), an der Darstellung der Christine ("Liebelei") eine noch größere Verinnerlichung der tragischen Seite. Das Gastspiel am Münchener Theater am Gärtnerplatz, mit dem Agnes Sorma ihre Tätigkeit in der Spielzeit 1898/99 beschloß, sei nur als ein Beispiel von vielen Fällen genannt, in denen Agnes Sorma wie jeder reisende Schauspieler organisatorischer Schwierigkeiten wegen künstlerische Rücksichten außer acht lassen mußte: Das Münchener Schauspielhaus, an dem sie ursprünglich auftreten wollte, konnte ihre Forderung, "Die versunkene Glocke" einzustudieren, nicht erfüllen. Deshalb und vermutlich auch der höheren Gage wegen trat Agnes Sorma am Gärtnerplatztheater auf (20., 23. 3. 1899) und spielte Ibsen und Hauptmann ("Nora" und "Die versunkene Glocke") mit einem Ensemble, dessen Repertoire sonst aus Opern, Posen, Schwänken und als besonderer Spezialität dem oberbayerischen Volksstück bestand. Die Folge war eine schlechte Gesamtleistung, ein schwach besetztes Haus und ein zum Teil verständnisloses Publikum. Der Kritiker der "Allgemeinen Zeitung" bemerkte:

"... jener Theil unseres Publikums, der sich für die Sorma interessiert, will gute Vorstellungen sehen, und er hat recht: es ist kein Vergnügen, den Gast ganz aus dem Rahmen treten zu sehen und wie aus dem Schlaf aufzufahren, sobald er die Scene betritt, denn langweilig war gestern abend alles andere." (142)

Unter den Besuchern dieses Münchener Gastspiels befand sich auch der damals 24jährige Thomas Mann, der Agnes Sorma, nachdem er sie als Nora und als Rautendelein gesehen hatte, ein Gedicht voll überschwenglicher Begeisterung widmete (143).

Das wichtigste künstlerische Ereignis der Spielzeit 1899/1900 war Agnes Sormas Gastspiel in Paris. Als Nora trat die Künstlerin mit einem in Deutschland zusammengestellten Ensemble (144) an drei Abenden (26., 27., 29. 12. 1899) im "Théâtre de la Renaissance" auf, in dem Sarah Bernhardt jahrelang ungezählte Triumphe feierte und in dem kurz vor dem Sorma-Gastspiel Eleonora Duse, Maria Guerrero und Erneste Novelli ihre Zuschauer in Begeisterung versetzt hatten.

Seit Jahren hatte sich Agnes Sorma mit dem Gedanken getragen, den Franzosen deutsche Schauspielkunst zu zeigen. Immer wieder, zum größten Teil aus politischen Gründen, war dieses Vorhaben hinausgeschoben worden.

Man muß sich die Geschichte der vorangegangenen dreißig Jahre vergegenwärtigen, um die Bedeutung der deutschen Theatervorstellungen in der französischen Hauptstadt zu ermessen. Zum erstenmal seit dem Kriege 1870/71 wurde auf einer Pariser Bühne in deutscher Sprache gespielt. Noch am Anfang der achtziger Jahre war eine Aufführung des

"Lohengrin" durch französische Sänger, in französischer Sprache aus politischen Gründen durch das Publikum boykottiert worden. Als die Kaiserin Friedrich zehn Jahre später Pariser Maler veranlassen wollte, ihre Bilder in Berlin auszustellen, hatten die französischen Künstler dieses Ansinnen als eine Zumutung entrüstet abgelehnt. Erst sehr langsam brach sich eine freundlichere Haltung deutscher Kunst gegenüber Bahn. Zunächst konnten deutsche Musikwerke aufgeführt werden, dann hatte man sich auch deutsche Dramen in französischer Übersetzung angesehen, endlich konnten sogar Berliner Kapellmeister in Frankreich mit Erfolg dirigieren. Das französische Publikum mit der deutschen Sprache zu konfrontieren, hatte jedoch bisher noch kein Künstler gewagt (145).

Es ist also nicht verwunderlich, daß das Pariser Gastspiel der Sorma überall wie eine politische Tat bewertet wurde. In französischen Regierungskreisen verfolgte man das Unternehmen mit lebhaftem Interesse, und der deutsche Botschafter in Paris, Fürst Münster, bat um einen telegrafischen Bericht über den Verlauf des Abends, da er wegen einer Reise den Vorstellungen nicht beiwohnen konnte.

Glücklicherweise hatte Agnes Sorma das Ende der Dreyfus-Affäre abgewartet und für ihr Pariser Debüt den Augenblick gewählt, in dem Deutsche und Franzosen sich in gemeinsamer Antipathie gegen die englische Eroberungspolitik zusammengefunden hatten. Unter diesen Umständen begnügten sich die nationalistischen Zeitungen "La Patrie", "La Libre Parole" und "L'Intransigeant" damit, das Auftreten der deutschen Schauspielerin mit Stillschweigen zu übergehen. Die übrigen französischen Blätter nahmen die Ankündigung der deutschen Vorstellungen freundlich auf.

Um ein Pariser Ereignis zu schaffen, dessen Widerhall für die geplanten Kunstreisen Agnes Sormas in ganz Europa von hohem Wert war, sorgte der Unternehmer Schürmann dafür, daß die beste Gesellschaft den Aufführungen beiwohnte, und tatsächlich glich der "Rénaissancesaal" bei der Premiere einem Gala-Theater (146).

Die Äußerungen der Pariser Presse über die künstlerische Leistung Agnes Sormas hatten nicht den uneingeschränkt begeisterten Tenor, in den die Berliner Zeitungen, nur die lobenden Sätze der französischen Kritiken herausgreifend, ihn uminterpretierten. Die Schauspielkunst Agnes Sormas und ihres Ensembles unterschied sich wesentlich von der damals in Frankreich üblichen Art szenischer Interpretation. Dem französischen Schauspieler galt nicht der individuelle Gefühlsausdruck, sondern die Tradition, der Stil, die "Schule" als das Höchste. Ihren Anforderungen ordnete er seine künstlerische Individualität unter. Oberste Bedingung der französischen Bühne war die Grazie, selbst im Affekt hatte der Schauspieler auf den Effekt zu achten. Agnes Sormas Kunst dagegen erstrebte nicht, ein bestehendes ideales Muster zu erfüllen, sondern die freie Entfaltung und volle Hingabe der eigenen Persönlichkeit.

Zwar hatte auch die Arbeit Antoinès (147) in Paris schon Erfolg gezeigt,

andere Begriffe vom schauspielerischen Wert waren zumindest in Sicht gekommen, und ein so blindes Urteil, wie Sarcey es 10 Jahre vorher über die Duse abgegeben hatte, die er "eine begabte kleine Frau, leider ohne Schule" (148), genannt hatte, wäre jetzt nicht mehr möglich gewesen. Dennoch stand man dem der heimischen klassischen Tradition entgegengesetzten Element der Sormaschen Kunst noch recht kritisch gegenüber.

Ihren überströmenden Gefühlsausdruck und die nie erschlaffende emotionale Anspannung empfanden die Franzosen, da bei ihnen das Gebot höchster Selbstbeherrschung galt, als melodramatische Übertreibung, ihre nervliche Empfindsamkeit als Hysterie, die Darstellung des Schmerzes wie der Freude als maßlos (149).

"Alles in allem - und diese Bemerkung gilt auch den Künstlern, die Frau Sorma auf ihrer Tournee begleiteten -: der Stil (dieses undefinierbare Etwas, dessen Notwendigkeit nicht leugnend werden kann) scheint Frau Sorma zu fehlen." (150)

Als Überlegenheit der deutschen Schauspieler vor den französischen lobte man die völlige Hingabe an die Rolle, die Wahrhaftigkeit der Darstellung, die man bei französischen Künstlern fast niemals träfe, und Jules Claretie, der spätere Direktor der "Comédie Française", schrieb über die Sorma:

"Hier kann man sehen, was eine wirkliche Schauspielerin ist, eine Actrice, eine Handelnde - nicht bloß eine Sprecherin! Ein Mensch, der mit Leib und Seele ganz und gar bei der Sache ist." (151)

Der Realismus der Sorma sei mit dem der Duse verwandt, fanden Fougier im "Figaro" und Duquesnel im "Gaulois", die italienische Schauspielerin hätte jedoch noch unmittelbarer gewirkt. Der Grund für diesen Eindruck liegt wohl z.T. in der Tatsache, daß der Realismus der Duse, so sehr auch ihre Bühnenkunst sich von der französischen unterschied, eben der Realismus der stammverwandten Italienerin war, die den Franzosen in ihrem Denken und Empfinden näher lag, so daß Petzolds, allerdings ein wenig zu kategorische, Bemerkung mit einigen Einschränkungen gelten mag:

"Für deutsch-nordische Naivität und Sentimentalität, für deutsch-nordische Selbstherrlichkeit und Unbeugsamkeit hatten die Franzosen kein Verständnis." (152)

Beim Vergleich mit der Nora-Darstellung der Réjane wurde zugegeben, daß die Französin zwar eine sehr geschickte Künstlerin sei, die die Nora ausgezeichnet spielte, dabei jedoch immer Pariserin blieb, während die Sorma das Ibsensche Ideal erfüllte, indem sie tatsächlich "seine" Nora war. Der "Matin" schrieb:

"Das war nicht die 'Nora' der Réjane, sondern die wirkliche Skandinavierin. Dank dem außerordentlich ausdrucksvollen Spiel war dies vielleicht das erste Mal, daß man auf einer französischen Bühne Ibsen verstehen konnte, trotzdem deutsch gespielt wurde." (153)

Kaum zwei Wochen nach den Vorstellungen in Paris setzte Agnes Sorma ihre Gastspieltätigkeit fort, nahm jedoch keine neuen Rollen in ihr Repertoire auf. Daß ihre Darstellungskunst trotz der abgespielten Stücke, trotz des ständigen Bühnen- und Ensemblewechsels, trotz des Zusammenspiels mit oft unprofilierten Partnern, trotz nur unzureichender Verständigungsproben noch nichts an Ursprünglichkeit, Wahrhaftigkeit und Schlichtheit eingebüßt hatte, bewiesen die Kritiken zu ihrem Gastspiel am Berliner Lessingtheater (8.4. - 13.5.1900). Nur die Berliner kannten ja die Sorma, als sie einem festen und außerordentlich geschulten Ensemble angehörte, nur der Berliner Presse war daher der Vergleich der damaligen Leistungen mit denen der inzwischen nur noch gastierenden Künstlerin möglich, vor allem die Berliner Rezensionen sind also in diesem Zusammenhang für unsere Untersuchung von Bedeutung. Tatsächlich ist auch aus sämtlichen Kritiken über die Sorma-Vorstellungen am Berliner Lessingtheater die eifrige Suche nach etwaigen Folgen der Wanderfahrten abzulesen. Doch trotz der prinzipiell kritischen Haltung ihrer Gastspieltätigkeit gegenüber mußten sämtliche Rezensenten zugeben, daß Agnes Sorma ihre Kunst vor der Routine, dem bloß Handwerksmäßigen bewahrt hatte:

"Die Gewissenhaftigkeit ihres Spiels ist nach wie vor bewundernswerth. Ihr Respekt vor dem Sinn und Ziel der ganzen Dichtung läßt keine Primadonnenlaune aufkommen, ihre unendlich belebte Art, zuzuhören und jedes Stichwort aus dem Partner gewissermaßen herauszuhorchen und herauszublicken, ist ganz mustergiltig." (154)

Vor allem wurde hervorgehoben, daß Agnes Sorma an jeder schauspielerischen Aufgabe ständig neue Möglichkeiten der Interpretation entdeckte, daß die Künstlerin vor allem als Nora, obwohl diese Rolle zu den von ihr am meisten gespielten zählte, ihre Darstellung in den entscheidenden Momenten noch vertieft hatte:

"Es ist, als ob die Künstlerin selbst fortdauernd mit der Rolle gewachsen wäre, immerwährend im Umgang mit dem Reichtum des Dichters, neue erlauchte Eigenheiten, feinere Nuancen, liebevollere Betonungen aufzutragen gelernt hätte." (155)

Im Herbst desselben Jahres begann Agnes Sorma die ausgedehnteste Gastspielreise ihrer gesamten Laufbahn, in der Hoffnung, ihr künstlerisches Ansehen im Ausland zu verbreiten. An der Spitze eines 18köpfigen Ensembles, mit Schürmann als Impresario und Max Martersteig als Oberregisseur, unternahm sie eine internationale Tournee, die ursprünglich vom 1. Oktober 1900 bis zum 1. März 1901 geplant war und durch alle großen europäischen Städte führen sollte. Wie ungewöhnlich eine so weitläufige Gastspielfahrt mit festem Ensemble für eine deutsche Schauspielerin war, bezeugt das rege Interesse, das die Berliner Presse an diesem Unternehmen zeigte. Bisher war der deutschen Schauspielkunst im Ausland noch recht wenig Anteilnahme entgegengebracht worden, und der deutsche Darsteller stand bei vielen Nationen noch im Rufe eines hohlen Deklamators und unnatürlichen Posenschau Spielers ältester Schule (156).

Erste Station der Tournee war Holland, wo Agnes Sorma mit ihrem

Ensemble in Amsterdam, Rotterdam, Haag, Arnheim und Harlem auftrat. In Amsterdam spielte die deutsche Truppe zum erstenmal Hermann Sudermanns Schauspiel "Johannisfeuer", einen Tag nach der Erstaufführung am Berliner Lessingtheater am 5. 10. 1900, wo das Stück mit Gertrud Eysoldt als Marikke wenig Erfolg hatte. Mit Agnes Sorma in der weiblichen Hauptrolle fand "Johannisfeuer" in Amsterdam großen Beifall.

Sudermann telegraphierte an Agnes Sorma: "Hätte ich Ihren Erfolg doch in Berlin!". Auch in Rotterdam, wo der Dichter selbst der ersten Vorstellung seines Schauspiels beiwohnte, fand das Stück ein äußerst positives Echo.

Interessant ist, was man aus einem "Reisebrief von der Sorma-Tournee", den Hans Werckmeister, einer der Schauspieler des Ensembles, für den Berliner Börsen-Courier schrieb, von den Zuständen ausländischer Bühnen erfährt. Immer wieder hatte man Schwierigkeiten, die geeigneten Dekorationen zu finden. Schon bei Agnes Sormas Pariser Gastspiel war es unmöglich gewesen, eine Hinterwanddekoration mit zwei Türen zu bekommen, alle vorhandenen Prospekte hatten nur eine Tür. Auch in den holländischen Theatern fand man nur selten die sog. "französischen" Dekorationen, wie sie in Deutschland fast jedes kleine Theater besaß, überall würde noch mit "Fächerdekorationen" ausgestattet, berichtete Werckmeister.

Noch ungewohnter für das deutsche Ensemble wurden die Theaterverhältnisse bei den darauffolgenden Gast-Vorstellungen in Italien. Während Werckmeister ausdrücklich die Sauberkeit vor allem der holländischen Bühnen lobte, berichtete er von den italienischen:

"Sie starren vor Schmutz und sind so verwinkelt, daß man glaubt, in einem Labyrinth zu sein. Was alles auf einer italienischen Bühne herumsteht, hängt und liegt, läßt sich nicht beschreiben. Bricht in einem solchen Theater Feuer aus, so ist eine Rettung einfach ein Unding." (157)

Zudem waren in Italien, selbst an allerersten Bühnen, alle Dekorationen aus Papier, die zu jedem Stück zwischen Holzleisten gespannt wurden und danach wieder zusammengeklappt in Schränken verschwanden.

Mailand war die erste Station einer Reihe von Mißerfolgen, die von nun an die deutschen Schauspieler begleiteten. Die Vorstellungen waren nur schwach besucht, die Einnahmen demzufolge gering. Der erste Abend brachte 1125 Lire, der zweite sogar nur um 900. Hiervon bezog Agnes Sorma 60 Prozent, eine Summe, die bei den Gagen- und Reisekosten, die ein so stattliches Ensemble erforderte, bei weitem nicht zur Deckung des Etats ausreichte.

Für den dritten Abend war der Vorverkauf so gering, daß Agnes Sorma diese Vorstellung ausfallen ließ, ihr Mailänder Gastspiel abbrach und nach Genua weiterreiste. Hier wurde sie zwar mit Blumen überschüttet, der erwartete starke Besuch der Aufführungen blieb jedoch hier ebenfalls, darauf auch in Venedig, aus. Die hohen Eintrittspreise (in Mailand 15 Lire für den Parkettplatz) erklären allein den geringen

Zulauf noch nicht. In Mailand z. B. hatte Sarah Bernhardt in demselben Theater bei weit höheren Preisen (20 Lire der Parkettplatz) vor ausverkauftem Hause gespielt. Der Unternehmer Schürmann, unter dessen Leitung zahlreiche Künstler ersten Ranges wie Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Coquelin aîné, Judic, Adelina Patti in ganz Europa und Amerika mit großem Erfolg gastierten, hatte die Preise sogar stets um 25 bis 40 Prozent niedriger angesetzt als etwa bei Gastspielen Sarah Bernhardts oder Eleonora Duses. Außerdem waren die Vorstellungen Agnes Sormas, wie Schürmann der Presse mitteilte, schon seit langer Zeit und mit großem Aufwand angekündigt worden:

"Agnes Sorma war ... länger und stärker annonciert, als ich es jemals für eine einzige meiner französischen Tourneen oder für die Duse that." (158)

Die geringen Einnahmen in Italien beruhten vor allem auf dem Ausbleiben der italienischen Aristokratie, die sonst für Gastspiele ausländischer Künstler den Kern des Publikums bildete, und deren Gleichgültigkeit, der Meinung Schürmanns und der deutschen Presse zufolge, darauf zurückzuführen war, daß die deutsche Sprache in fast allen südlichen Ländern nicht verstanden wurde. Außerdem ist anzunehmen, daß der künstlerische Ruf Agnes Sormas eben doch nicht an den einer Duse oder Bernhardt heranreichte. Auch in Athen zog weniger das Interesse an der deutschen Schauspielerin als die Anwesenheit des Königs, der jede Vorstellung mit seinem ganzen Hofe besuchte (die Kronprinzessin war die Schwester des deutschen Kaisers), das Publikum ins Theater, so daß die Aufführungen wenigstens mäßig besucht waren.

Etwas größer war, Pressenotizen zufolge, der Erfolg in Konstantinopel, wo die Erinnerung an ein vorangegangenes Gastspiel Matkovskys noch wach war und besonders Agnes Sormas Verkörperung der Marikke in Sudermanns "Johannisfeuer" beeindruckte. Die erwartete starke Begeisterung blieb jedoch auch hier aus, so daß von den fünf ursprünglich angesetzten Vorstellungen nur zwei stattfinden konnten.

Nächste Station nach einem Gastspiel in Bukarest, wo Agnes Sorma von der rumänischen Königin Carmen Silva ausgezeichnet wurde, war das Wiener Raimundtheater. Dieses erste Auftreten Agnes Sormas in Wien erinnert in seinem Ausgang, allerdings nicht in seiner Konsequenz, an den Eröffnungsabend des Wiener Schauspielhauses, an dem sich Josef Kainz dem Publikum dieser Stadt vorstellte. Er spielte damals in einem frostigen neuen Hause unter steter Unruhe des noch von anderen Eindrücken erfüllten Publikums (das Gastspiel fand zur Zeit der Wiener Theater- und Musikausstellung statt), in einem Stück, denkbar ungeeignet, dieses Premierenpublikum aus der Reserve zu locken (159). Das Echo des Publikums und der Presse war kühl, und nachdem Kainz die Tagesblätter gelesen hatte, teilte er Direktor L'Arronge mit, daß er in Wien nicht mehr auftrete, und verließ die Stadt.

Einen ähnlichen Verlauf nahm hier das erste Auftreten Agnes Sormas, des anderen Berliner "Lieblings" (21. 12. 1909). Sie brach ihr für drei Vorstellungen geplantes Gastspiel nach dem ersten "Nora"-Abend

ab, weil sie, wie ihr Impresario den Zeitungen melden ließ, "bei Publikum und Kritik nicht jene Würdigung gefunden zu haben glaubte, die ihren künstlerischen Leistungen entspricht." (160) Im Gegensatz zu Kainz jedoch, der seinen aus der anfänglichen Enttäuschung geborenen Vorsatz nicht wahr machte und sich später bekanntlich die einhellige Liebe und Bewunderung der Wiener eroberte, hat Agnes Sorma nie wieder in Wien gespielt.

Agnes Sorma war als die größte Schauspielerin Deutschlands angekündigt worden, und die Vorbedingung ihres Gastspiels waren dreifach erhöhte Eintrittspreise, eine Summe, die nur sehr wenige Künstlerinnen internationalen Ranges verlangten. Man kam daher mit hochgespannten, fast unerfüllbaren Forderungen ins Raimundtheater, aber gerade das stärkste und bedeutendste Merkmal der Sormaschen Kunst, das Streben nach Einfachheit und unauffälliger Natürlichkeit, war wenig dazu geeignet, ein Publikum von vornherein und schlagartig zu faszinieren. Irreführt durch die Ansage einer "deutschen Duse", erwartete man ein großartiges, mächtiges Temperament und fand eine Schauspielerin, die sich gleichsam durch feinste Filigranarbeit, subtile Differenzierung leiser Töne, kleiner Gebärden, nicht aber durch imponierende Leidenschaftlichkeit, nicht einmal durch eindrucksvollen Stimmumfang auszeichnete.

Allein Hermann Bahr (161) und Max Burckhard (162) erkannten die künstlerische Qualität und Besonderheit Agnes Sormas und lobten ihre Darstellungskunst ohne Einschränkung. Beide priesen vor allem ihre wandlungsfähige, sprechende Mimik.

Die übrigen Kritiker zeigten sich interessiert, aber nicht, wie es Agnes Sorma in Deutschland gewohnt war, überwältigt. Ihr Verständnis für psychologische Details, die Einfachheit ihrer Darstellung, die auf äußere Effekte verzichtete, wurde anerkannt, die Verhaltenheit des Temperaments jedoch als Mangel an Empfindung ausgelegt. Im Gegensatz zur Duse, die ganz Seele sei, sei Agnes Sorma ausschließlich vom Kunstverstand beherrscht, behauptete die Kritik zu Unrecht (163).

Die kühle Aufnahme durch das Wiener Publikum und die Zurückhaltung der Kritiken, die den Ehrgeiz Agnes Sormas keineswegs befriedigten, vergrößerten die vorangegangenen Enttäuschungen der Tournee derart, daß sie nach ihrem ersten Auftreten am Raimundtheater ihre Gastspielreise, die wie gesagt bis zum März 1901 geplant war, abbrach und auch die beiden noch geplanten Wiener Vorstellungen, obwohl die Karten dafür bereits ausverkauft waren, ausfallen ließ.

Der Entschluß, die Gastspielreise so abrupt zu beenden, kostete Agnes Sorma erhebliche finanzielle Einbußen. Sie zahlte sämtlichen engagierten Mitgliedern die volle Gage bis zur Zeit des Vertragsabschlusses aus (insgesamt 17 890 Mark), dazu den Betrag für die Rückreise in die Heimat und begab sich zur Erholung von den körperlichen und vor allem nervlichen Strapazen der gescheiterten Tournee nach Nizza.

In Berlin hatten die Niederlagen der Europatournee der Beliebtheit Agnes Sormas keinen Abbruch getan. Im Gegenteil, der Jubel, den man ihr bei ihrem nächsten Auftreten am Lessingtheater im Februar 1901 zollte, legt fast die Vermutung nahe, als wollte das Berliner Publikum sein Idol durch ganz besonders großen Beifall für das erlittene Fiasko entschädigen.

Bei aller Anerkennung ihrer Leistungen bemerkte doch die Mehrzahl der Kritiker jetzt an einigen Stellen ihres Spiels als Folge des unsteten Wanderlebens äußerliche Theatralik, die Agnes Sorma bisher meist zu vermeiden gewußt hatte. Ganz offensichtlich war ihr Bemühen, sich zugunsten der künstlerischen Gesamtwirkung organisch in das Ensemble einzufügen, dem Streben nach persönlichem Erfolg untergeordnet. Wo die Rolle selbst ihr nicht die Möglichkeit zur Darstellung wirkungsvoller Stimmungsumschwünge, bravouröser Gefühlsausbrüche gab, setzte sie, oft nicht zum Vorteil für das Ganze der Dichtung, der darzustellenden Gestalt selbständig effektvolle Nuancen auf (164).

Wieder folgte eine rastlose Wanderfahrt durch deutsche Städte, das Wirken in oft mittelmäßigen Ensembles, die nur in kurzen Verständigungsproben auf die Darstellungsart des Gastes vorbereitet werden konnten (165). Agnes Sormas Repertoire erweiterte sich, von einer einzigen Ausnahme abgesehen (166), während der folgenden zehn Monate bis zu ihrem nächsten Berliner Gastspiel (1. 2. - 2. 4. 1902) nicht. Sie trat vielmehr stets in den bewährten eingespielten Rollen auf (167), was ihren Publikumserfolg jedoch keineswegs verringerte. Selbst in Städten, in denen Agnes Sormas Spiel in denselben Rollen bereits bekannt war, hatte sie stets ausverkaufte Häuser und stürmischen Applaus.

Nur sehr vereinzelt, vor allem in Hamburg, wurde in der Presse das Verharren der Sorma auf ihrem begrenzten Reiserpertoire gerügt und auf beginnende, durch die ständigen Gastspiele hervorgetretene, künstlerische Mängel hingewiesen, wie etwa nach ihrer "Cyprienne"-Aufführung am Hamburger Thaliatheater (14. 4. 1901):

"... auf diesen alten überspielten Rollen tritt stellenweis der Altersstaub schon merkbar zu Tage. So z. B. in 'Cyprienne' ... wo an Stelle des Pikanten künstlerische Wohlausgeglichenheit hätte eintreten sollen, dort machte ihre gestrige Leistung nicht selten den Eindruck des Handwerklichen, dessen, als spiele die Künstlerin lediglich, um eine vertragsmäßig eingegangene Verpflichtung einzulösen." (168)

Und der Kritiker des Hamburger Fremdenblattes bemerkte zu ihrer Darstellung der Salome in Sudermanns "Johannes" am Stadttheater (11. 4. 1901), ihre künstlerische Leistung mit der beim ersten Hamburger Gastspiel vergleichend:

"... an diese Salome, die Frau Sorma auch hier früher einmal spielte, reichte die gestrige nicht heran. Das Spiel im zweiten Act schien matt und ohne eigentliche Höhepunkte... Die katzenartige Geschmeidigkeit dieses Wesens schien sich in Flüchtigkeit aufzulösen, die Rede überstürzte sich, klang nicht laut

genug und war häufig schwer zu verstehen." (169)

Wie schon die Berliner Presse beim vorangegangenen Gastspiel am Lessingtheater bemerkten auch die Hamburger Kritiker bei größeren Lautstärken ein Versagen der ohnedies nicht starken Stimme, ein Ausgleiten ins Schrille, Kreischende und eine logisch falsche Behandlung einzelner Textstellen zugunsten des größeren Effekts.

Neben den künstlerischen Mängeln bewies auch die Wahl der Stücke, durch die Agnes Sorma jetzt ihr Repertoire erweiterte, wie sehr sie in Gefahr war, zur ausschließlich persönliche Augenblickserfolge erstrebenden Virtuosin zu werden. Daß Rollen von innerer Haltlosigkeit, Figuren ohne wirkliche Charakterentwicklung dazu angetan sind, die Kunst auch der bedeutendsten Darstellerin verflachen zu lassen, zeigte sich bei ihren beiden nächsten Berliner Gastspielen (1. 2. - 2. 4. 1902 am Lessingtheater und 3. 3. - 28. 3. 1903 am Berliner Theater), bei denen sie sich in neuen, aber gänzlich unprofilieren Rollen (170) vorstellte. Es war kein eklatanter Leistungsabfall, der sich offenbarte, im Gegenteil, ihre Kunst war ganz sicher geworden, vergriff sich selten im Ausdruck. Diese unbedingte Sicherheit hatte jedoch eine auffallende Bewußtheit in der Anwendung der Mittel zur Folge, die gerade bei der künstlerischen Eigenart Agnes Sormas störend wirkte.

Die Übergänge aus Heiterkeit zu Wehmut, von zärtlicher Schwärmerie zu wilder Leidenschaft traf sie mit vollendeter Meisterschaft, sie dienten oft jedoch gar nicht zur Charakterisierung einer Gestalt, sondern waren Soloeinlagen schauspielerischer Virtuosität, waren "nachgerade bei ihr stereotyp geworden" (171) Zudem war sie bemüht, durch besonders scharfe Kontraste zu wirken, setzte etwa als Charlotte Lanier in Capus' Schauspiel "Das Glück" auf jedes helle Lächeln gleich eine herb tragische Gebärde und "legte mehr Seele in ihr Spiel, als das Gefäß der Rolle bergen" konnte (172).

Tausend köstliche Nuancen deutete sie an, mit jeder wußte sie einen Moment lang zu packen, zu erregen, zu bestricken, aber unter den unzähligen technischen Feinheiten blieb das einheitliche Grundgepräge der Gestalt nicht immer sichtbar (173). Jeder Ton, jede Geste verriet Geist, aber sie, deren größter künstlerischer Vorzug einst die Einfachheit war, stattete jetzt jeden gleichgültigen Satz mit einer Vielzahl von Details aus, legte in jedes belanglose Wort eine tiefe Bedeutung, so daß man zwar das große Können bewunderte, jede Gemütsregung jedoch ausblieb. Nicht nur in die mimische, auch in die sprachliche Gestaltung hatten sich Unarten geschlichen. Agnes Sorma hatte sich während ihrer Gastspieltätigkeit ein nervöses Zerschneiden und Zerhacken der Sätze, ein Heraushasten und Überstürzen der Worte angewöhnt (174). Die Künstlerin hatte nie zu den imposanten, mächtigen schauspielerischen Temperamenten gehört. Ihre Kunst im Weinen und im Lachen hatte einen zarteren Grundklang; ihre Sprache, heiter oder elegisch, bestrickte früher durch leise, ganz und gar weibliche Reize. Diese Sprache nun war in den Wanderjahren schärfer und schriller geworden, weil die Darstellerin sich ans derbe Unterstreichen gewöhnt hatte.

"... als Christine im Schlußakt von Schnitzlers 'Liebelei' giebt sie sich neuerdings mit gewaltiger Leidenschaftlichkeit völlig aus, sie will um jeden Preis wirken und hat sich als Wander-virtuosin ... an das *épater les bourgeois* gewöhnt." (175)

Um mit solchen Effekten zu arbeiten, reichte jedoch weder ihre zarte Stimme noch ihre Sprechtechnik aus. Ohne übermäßige Anstrengung der Stimmbänder vermochte sie nicht, ein *Fortissimo* des Tons zu erzielen.

Nicht dieser Mangel an sich kann der Künstlerin vorgeworfen werden, sondern allein die Tatsache, um des Effekts willen diese Schwäche offenbar gemacht zu haben. Zu der Zeit, als sie sich auf die ihrer Eigenart gemäßen leisen, zarten Töne beschränkt hatte, war es ihr gelungen, durch differenzierte Stimmfärbung den mangelnden Umfang zu ersetzen.

Man hatte "diese starken äußeren Accente bei ihr ... nicht vermißt und seinen reichen Ersatz in der unsagbar rührenden Art gefunden, in der sie mit ihrer zarten lieben Stimme über die 'gefährlichen Stellen' dahineilt." (176)

Nun jedoch, als Folge der unsteten Wanderjahre, konnte man am Spiel Agnes Sormas zwar schauspielerische Leistungen von großer Raffinesse bewundern, was aber einmal der besondere Reiz ihrer Kunst war, die Beseeltheit und Schlichtheit ihrer Darstellung, die Fähigkeit, komplizierte Seelenregungen mit einfachen Gesten und Tönen zu versinnlichen, war verlorengegangen. Als Ergebnis ihrer Gastspieltätigkeit kann gelten, was Julius Hart nach ihrem Auftreten im Jahre 1903 am Berliner Theater schrieb:

"Agnes Sorma wurde Virtuosin. Sie wollte den Rausch auskosten und vor immer anderen Zuhörern als eine ewig neue, ungewohnte und ungewöhnliche Künstlerin dastehen", sie sei zurückgekehrt "als uns Halb-Entfremdete: ein zigeunerhafter Zug hat sich bei ihr eingestellt, das fahrende und auch zerfahrene Wesen des Virtuositums... Wir suchen wie früher nach den feinen Reizen beruhigender Kunst und finden das Heftige, was überraschen will. Aber der wirkliche Zauber will sich doch nicht mehr einstellen. Und so macht uns Agnes Sorma wohl unruhig, ohne uns doch Ungewohntes zu geben, ohne uns eigentlich aufzuregen und in Wallungen zu bringen." (177)

Betrachtet man den künstlerischen Werdegang Agnes Sormas bis zum Ende des Jahres 1903, so wird der Grund für das Nachlassen ihrer darstellerischen Leistungen ganz offenbar. Gerade ein so schmiegsames, zartes Talent wie das Agnes Sormas bedurfte stets der Führung, der festen Zucht eines Spielleiters oder der Anlehnung an einen bedeutenden Partner. Ihre auf intime, leise Wirkung angelegte Kunst konnte sich naturgemäß am stärksten in einem geschulten Ensemble entfalten, in dem sie nicht darauf angewiesen war, etwaige Mängel ihrer Partner durch effektvolle Bravouren des Virtuositums auszugleichen. Für schauspielerischen Rang ist sicher weder die Gebunden-

heit an den eigenen, d. h. in diesem Fall den deutschen, Sprachbereich noch die Abhängigkeit von künstlerischer Umgebung und Lenkung ein Wertkriterium, solange jedenfalls der auf diese Weise begrenzte Darsteller sich in dem ihm angemessenen Rahmen bewegt.

Schon gar kein genereller Mangel war dieses Angewiesensein im Falle Agnes Sormas, da sie zwar der Lenkung, weniger die Art als das Maß der Mittel betreffend, bedurfte, zugleich aber auch eine überdurchschnittliche Lernbegabung besaß, die es ihr ermöglichte, jeden Hinweis, jeden Rat sofort in Darstellung umzusetzen. Schon in den Jahren ihrer Provinztätigkeit wurde deutlich, wie Agnes Sorma von Rolle zu Rolle Fehler ablegte, die die Kritik zuvor an ihr gerügt hatte. Diese Fähigkeit der jungen Sorma, jeden künstlerischen Fingerzeig umgehend aufzunehmen, hob auch Ludwig Barnay in seinen Berichten über die ersten Begegnungen mit Agnes Sorma in Görlitz und Posen hervor (178).

Am Deutschen Theater unter L' Arronge machte dann in erster Linie August Förster dank seines ausgeprägten Lehrtalents die anfangs nur niedliche Backfischdarstellerin zu einer wirklichen Menschengestalterin, indem er sie vor allem an den psychologischen Gehalt der Stücke heranführte. Weniger intuitiv als mit allergrößtem Fleiß und künstlerischer Disziplin, denken wir nur an die "Ophelia"-Proben (179), erarbeitete sich die Künstlerin schwierigere Charaktere. Wie sehr Agnes Sorma eine wirklich befähigte Führung nötig hatte, wie schlecht ihrer Kunst die völlige Selbständigkeit bekam, sahen wir an ihren Leistungen am Berliner Theater Ludwig Barnays, wo sie in den vergrößerten, nur auf äußerliche Wirksamkeit bedachten Inszenierungen selbst in hohles Pathos und aufgesetzte Effekte verfiel. Der beste Beleg für ihre Abhängigkeit von sachgemäßer Anleitung ist vielleicht ihre Darstellung von Ibsens "Nora", deren Charakter sie unter Barnay gar nicht erfaßte und die dann später, durch den Einfluß Brahms, zu ihren großartigsten Schöpfungen zählte.

Konnte Agnes Sorma bei Brahm auch nur in den Inszenierungen moderner Stücke von dessen Bemühungen um den modernen Darstellungsstil profitieren, so hatte sie doch bei der Verkörperung klassischer Rollen in Josef Kainz einen Partner, an dem sie sich messen konnte und von dem sie auch künstlerische Eigenheiten, wie das schnelle Sprechtempo und den vibrierenden Ton der Rede, übernahm.

Aus dem Wesen ihrer künstlerischen Begabung ergibt sich nahezu zwangsläufig, daß ihre Leistungen, sobald sie sich aus einem festen Ensemble löste, sich unabhängig machte von der Führung durch einen verständigen Spielleiter, sinken mußten. Als reisende Virtuosin mußte sie sich keinem Ensemblestil mehr unterordnen, vielmehr hatten die außer der Sorma Mitwirkenden nur den Rahmen um den berühmten Gast zu bilden. Kurze Verständigungsproben, in denen sie nicht angeleitet wurde, sondern höchstens selbst anordnete, traten an die Stelle intensiver Probenarbeit:

"Was tut also der Regisseur, wenn er mit einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit zusammen zu arbeiten hat, die in dem Wesentlichsten, in der Auffassung der Sache, von ihm abweicht? Nun, er begiebt sich eben von vornherein seiner Auto-

rität und macht sich zum Diener des fremden Willens und Gedankens. Die Hauptsache ist ihm dann, keine allzu grellen Kontraste in die Vorstellung bringen zu lassen und den allgemeinen Ton auf den Protagonisten zu stimmen, so daß der Abend möglichst ohne Störungen verläuft. Aber nicht er, sondern der erste Spieler ist dann Herr der Vorstellung, während der Regisseur zusammenschweift und einexerziert, was zu dem Willen des Mittelpunktmenschen paßt." (180)

6. Agnes Sorma unter der Führung Max Reinhardts am Neuen und Deutschen Theater in Berlin (1903/06)

Daß die Gefahr, sich künstlerisch zu verlieren, allein auf diesen dem Wesen ihrer Begabung entgegengesetzten Bedingungen der rastlosen Wanderfahrten beruhte, bewiesen die Leistungen Agnes Sormas, als sie sich entschloß, ihr Wirken für längere Zeit wieder einmal einer Bühne zu widmen, an der ihr Gelegenheit gegeben wurde, in sorgfältig vorbereiteten Aufführungen wertvolle und bedeutende Aufgaben zu lösen.

Agnes Sorma verpflichtete sich, zunächst einmal für wenige Monate, dem von Max Reinhardt geleiteten Neuen Theater in Berlin und begann ihre Tätigkeit mit der Darstellung der Renate in der Uraufführung von Max Halbes Drama "Der Strom" (Prem. 19.12.1903). Ausdrücklich verzichtete sie auf jede sonst übliche und ihr gewohnte Vorrangstellung eines Gastes und ordnete sich mit künstlerischer Disziplin dem Willen des Regisseurs Richard Vallentin unter (181) (Max Reinhardt hielt sich damals seiner Verpflichtungen bei Brahm wegen noch im Hintergrund).

Die Kritiken hoben dann auch ganz besonders die Unaufdringlichkeit ihrer Darstellung hervor, mit der sie sich ohne alle Unarten einer reisenden Virtuosin in das Zusammenspiel fügte. Julius Hart, der noch knapp zwei Jahre zuvor nach ihrer Darstellung der Stine Kos in Georg Engels "Über den Wassern", entsetzt über ihr vergrößertes Spiel, wehmütig ausgerufen hatte: "Ich erkenne sie kaum wieder!", (182) stellte nun fest:

"Als wollte sie uns ausdrücklich zeigen, daß sie keine Landfahrende geworden, spielte sie überaus gedämpft und zurückhaltend, ging völlig im Zusammenspiel auf und setzte auch die lauterer Leidenschaften des Dichters vielfach in fast geflüsterte Worte, in zerdrückte Töne, in ein ungewöhnlich beredtes und ergreifendes Mienenspiel wirkungsvoll um, wie einst in den Tagen der 'Freien Bühne' durch einen Blick des Auges, durch ein Zucken des Mundes, durch ein Schweigen das Beste und Feinste sagend." (183)

Einen Monat später spielte sie, nun zum ersten Male unter der Regie Max Reinhardts, die Titelrolle in Lessings "Minna von Barnhelm" (Prem. 14.1.1904). Durch die Regie Reinhardts, der das Stück von den Schlacken der Tradition und aller Schablone befreite, und eine

außerordentlich gute Besetzung (184) wirkte die Premiere der "Minna von Barnhelm" wie die Erstaufführung eines ganz modernen Stückes (185).

In ganz erstaunlichem Maße stimmten die Kritiken in der Beurteilung von Agnes Sormas Leistung überein. Durchweg wurde die Originalität und Konsequenz ihrer Auffassung gelobt. Während damals "die meisten Darstellerinnen immer das 'gnädige Fräulein' in einer Weise herauskehr(t)en, die auf der zwar alten, aber doch erst nachgedrungenen Kotzebueschen Schablone beruht", (186) hatte Agnes Sorma den Mut, sich von dieser Tradition zu lösen und die liebestolle Jugendlichkeit, die Entschlossenheit des Mädchens, das übermütige Vertrauen der Hingebung zum Grundzug des Charakters zu machen.

Jede falsche Sentimentalität, unechte Rührseligkeit vermied sie und gab der Minna statt dessen in ruhigen Momenten Herzlichkeit, Wärme und eine innige "Beseeltheit, die über allen Stilen steht". (187)

In den heiteren Szenen spielte Agnes Sorma Lessings Gestalt leichter, ausgelassener, resoluter als andere Interpretinnen, betonte sie stärker das fröhliche Geschöpf, die drollige Schalkhaftigkeit des entschlossenen Mädchens als die überlegene Vernunft und die sichere Vornehmheit des sächsischen Edelfräuleins. Folgerichtig, wenn vielleicht auch nicht ganz im Sinne Lessings, übersprang sie den Abstand zu Franziska durch herzliche Vertraulichkeit und quicklebendige Laune, begnete sie der Zofe als Freundin, nicht als Herrin.

In einer Reihe steht Agnes Sormas Minna neben ihren Interpretationen der geistreichen, heiteren Frauengestalten Shakespeares, der Beatrice in "Viel Lärm um nichts", näher noch ihrer Porzia in Max Reinhardts Inszenierung des "Kaufmann von Venedig". Auch ihre Minna lebte unter einem "tanzenden Stern", in Agnes Sormas Deutung glich diese Gestalt einer Shakespeare-Figur, die gesamte Charakteristik erschien als Ausfluß des Temperaments. Von Agnes Sorma als Minna ging eine so sonnige Heiterkeit, eine so erfrischende Fröhlichkeit aus, daß gegenüber ihrer Darstellung etwa die Bedenken, die sich gegen die Vertauschung der Ringe regen könnten, nicht ins Bewußtsein traten, weil die Neckerei zum ausgelassenen Naturell dieser Minna gehörte.

Von Reinhardt angeleitet, nahm Agnes Sorma dem "schon ordentlich ehrwürdig gewordene(n) Dialog" (188) jede Schwerfälligkeit, sprach Lessings Worte im schnellen Tempo der Boulevardkomödie, gab die Pointen kristallklar und spritzig, ohne auf einem Witz zu verharren.

Mit mehr andeutenden als ausladenden, aber trefflich charakterisierenden Gebärden, mit leichter Grazie brachte sie sprühende Beweglichkeit in die Rokokogestalt, legte sie "den zitternden Nerv der erwartungsvollen Ungeduld in das zärtlich andringende, schmollende und neckende Wort". (189) Jede Empfindung spiegelte sich in ihrem beweglichen Gesicht wider, das bei allem Wechsel von Erregung, Besorgnis und Schalkhaftigkeit den zuversichtlichen Glauben an das Glück stets hervorleuchten ließ.

"Und in all diesem Wirbel der Bewegung, in dem Allegro der Sprache, das die feinen 'Anmerkungen, die man macht', in klarer Frische ... hervorsprudeln ließ, wahrte sie doch den Stil der Dichtung, die Linie des natürlichen Adels, die Schärfe der gedanklichen Wendung, die Grenze der zur Natur gewordenen Vornehmheit." (190)

Agnes Sormas nächste Aufgabe, wiederum unter der Regie Max Reinhardts, war die schwierige Doppelrolle der Nonne und der Gottesmutter in Maeterlincks Legende "Schwester Beatrix" (191) (Prem. 10. 2. 1904). Zwar stimmte Agnes Sormas Rollengestaltung durch eine zu betonte Dramatik, eine zu realistische Wiedergabe der Schwester Beatrix nicht mit der entrückten Stimmung der neuromantischen Legende überein, aber gerade durch ihren intensiven lebensnahen Ausdruck, durch ihren irdischen, aber beseelten Ton vermochte sie größere Erschütterung, stärkere Teilnahme am Schicksal der Nonne hervorzurufen, als es einer stiladäquaten Darstellung, also einer hauptsächlichlichen Betonung des rein Ästhetischen und Traumhaften, gelungen wäre. In Agnes Sormas Interpretation glaubte man ihr "noch mehr die Menschlichkeit als die Legende". (192)

Die Titelgestalt in "Candida" (Prem. 3. 3. 1904), einem dreiaktigen "Mysterium" des damals in Deutschland noch wenig bekannten G. B. Shaw, war Agnes Sormas letzte Rolle in dieser Spielzeit am Neuen Theater. Vor allem die Zurückhaltung und Schlichtheit ihres Spiels und die Fähigkeit, ohne äußerliche Raffinessen einen Charakter zu gestalten, wurde an ihrer Darstellung gelobt:

"Unter Verzicht auf alle lauten, starken Accente wußte sie uns doch ins Wesen und Innenleben einer fesselnden Frau Einblick zu gewähren." (193)

Im März 1904 bemühten sich sowohl Otto Brahm als auch Max Reinhardt, Agnes Sorma für längere Zeit an ihre Bühne, also ans Lessing- bzw. Neue Theater, zu verpflichten. Die Künstlerin entschied sich für Reinhardt, dessen Theater der Bewegtheit und farbigen Phantasie ihrem Naturell mehr entgegenkam als der etwas nüchterne Stil Brahms. Sie schloß mit der Direktion des Neuen Theaters einen 3-Jahres-Vertrag ab, dessen Bedingungen für Agnes Sorma äußerst günstig waren. Sie war für jede Spielzeit vom 15. September bis zum 31. Dezember und vom 1. März bis zum 15. April engagiert, so daß ihr für Gastspielreisen die beiden aussichtsreichsten Monate der Saison, Januar und Februar, zur Verfügung standen. Außerdem handelte es sich nur der äußeren Form nach um einen mehrjährigen Vertrag. Tatsächlich behielt sich Agnes Sorma ein Kündigungsrecht vor, das der Loyalität halber auch der Direktion Reinhardt eingeräumt wurde.

Auch an Max Reinhardts Bemühungen um eine Neubelebung der Shakespeare-Dramen hatte Agnes Sorma wesentlichen Anteil. Als Porzia in seiner ersten Inszenierung des "Kaufmann von Venedig" (Prem. 9. 11. 1905) entsprach ihre Darstellung vollkommen der Regieintention, die mit der Tradition, die Shylocktragödie in den Vordergrund zu stellen, brach und der ungebundenen Lustspiellaune ihr Recht einräumte.

Agnes Sormas Darstellung war ganz auf einen heiteren Grundton gestimmt, das aristokratische Standesgefühl der Gestalt und ihre fast männliche Entschlossenheit wurden zugunsten sprühender Beweglichkeit und weiblichen Humors weniger betont (194).

Eine Schöpfung von völliger Geschlossenheit, wenn vielleicht auch mehr den Intentionen der Regie als denen des Dichters entsprechend, war auch Agnes Sormas Hermione-Gestaltung im "Wintermärchen" (Prem. 15.9.1906), die - der Auffassung Reinhardts gemäß - den Märchencharakter des Schauspiels betonte, die monumentalen Gesten der herkömmlichen Darstellung vermied und die individuell-weiblichen Züge Hermiones in den Vordergrund stellte (195).

Mit dem Vorsatz, den auf leiseste, feinste Wirkungen abgestimmten intimen Darstellungsstil zu kultivieren, eröffnete Max Reinhardt am 8. 11. 1906 mit Ibsens "Gespenster" die Kammerspiele des Deutschen Theaters. Waren Ibsens "Gespenster" bisher auf ihre lastende Tendenz hin inszeniert worden, legte Reinhardt das Hauptgewicht auf eine dramatisch bewegte Atmosphäre, auf den menschlichen Gehalt, auf die Kämpfe der Seelenenthüllung und den Mutterschmerz. Die künstlerische Persönlichkeit Agnes Sormas war wie geschaffen dazu, als Frau Alving, ihrer ersten Altersrolle (die die einzige bleiben sollte), gerade diese auf das Individuelle gerichtete Regieintention zu erfüllen.

Sie betonte in erster Linie das Mütterliche in Helene Alving, und zwar in so erschöpfender Weise, daß sie die Kritik zu Hymnen der Begeisterung hinriß:

"Ich will sie künden und preisen, die Ganzgroße, die Einzige. Ihre Kunst hat uns schon unendlich reiche Gaben geschenkt - nie eine, die so reich, so wundervoll war wie diese ... Unsere Sprache ist zu arm, um in knappen Worten das zu sagen, was Agnes Sorma als Frau Alving ist ... Hier muß alle Kritik verstummen und sich in Bewunderung, in schrankenlose Bewunderung wandeln... ." (196)

Auch der sonst so wortgewandte Jacobsohn rang nach Formulierungen:

"Die Mutter! Agnes Sorma! Worte nennen dich nicht! Alles verblaßt: die Bertens ist ein Aschenputtel, die Dumont eine Volksrednerin, die Butze eine Wirtschafterin, die Hennings eine Salondame, die Bleibtreu eine Heroine. Hier haben wir erst die volle Tragödie ... hier verzage ich, das Meer von Liebe und die Gewalt der Schmerzen zu schildern, die die Sorma nicht leidenschaftlich auszuströmen braucht, die sie ... in die winzigste Bewegung des alltäglichen Lebens zu legen weiß. Ecce homo! Ecce mater dolorosa!" (197)

Agnes Sorma spielte Helene Alving nicht herb und königlich wie etwa Hedwig Bleibtreu, gab sie auch nicht als Intellektuelle wie die Dumont. Wie so oft bei ihren Schöpfungen lag der Verstand dieser Frau im Herzen, ihr Geist im Instinkt. Immer wieder führte in dieser Darstellung das weibliche Gefühl die mutlose Denkerin zur Einheit der Empfindung zurück, bis dieses Harmoniebewußtsein mit all seiner

Zuversicht einen furchtbaren Bruch erleidet.

Agnes Sorma bewies, wie aus wortkarger Resignation, schlichtester Sprache doch die stärkste Erschütterung geholt werden kann. Nicht in leidenschaftliche Gebärden und Töne, sondern in die unscheinbarsten Gesten des Alltags legte sie die mütterlichen Empfindungen, in einen lächelnden Blick, ein wehes Zucken des Mundes, einen zärtlichen Ton, in ein unterdrücktes Schluchzen, ein Anschmiegen des Kopfes, ein angstvolles Hochziehen der Brauen, in eine jähe Umarmung. Alles Pathetische hielt sie vom Schmerz der Mutter fern und drückte ihn in kurzen und gepreßten Lauten und mit einer Mimik aus, durch die das Gesicht plötzlich zu altern schien.

Zu solcher Innigkeit des Leidens, so durchseeltem Schmerz war sie früher nie gewachsen. Das peinvolle Aufstöhnen, wenn sie erfährt, daß ihr Sohn unheilbarem Irrsinn verfallen wird, "dieser Ton, nicht 'schneidend', sondern wie aus einer Zerschnittenen kommend, dieser Ton hieß dem, der ihn hörte, das Herz im Leib stocken... ." (198)

7. Erneute Gastspieltätigkeit (1907/16)

Letzte Lebensjahre

Für die Spielzeit 1907/08 erneuerte Agnes Sorma ihren Vertrag nicht mit der Direktion des Deutschen Theaters, sondern ging an das "Kleine Theater", das nach Reinhardts Rücktritt der Schauspieler Victor Barnowsky übernommen hatte. Die Presse vermutete, es seien nicht allein finanzielle Erwägungen gewesen, die die Künstlerin veranlaßten, sich nach verhältnismäßig kurzer Zeit von der Direktion Reinhardt zu trennen. Vielmehr glaube Agnes Sorma beklagen zu müssen, daß sie am Deutschen Theater, so sehr sie dort im Vordergrund gestanden habe, nicht in genügend Novitäten beschäftigt worden sei. Darauf aber legte Agnes Sorma besonderen Wert, da sie bei ihren zahlreichen Gastspielfahrten in die Provinz gern in neuen Stücken auftrat, die in Berlin bereits die Feuerprobe bestanden hatten.

Tatsächlich schien das "Kleine Theater" seinem Programm nach mehr diesen speziellen Wünschen Agnes Sormas zu entsprechen, denn Barnowsky hatte sich gerade die Förderung der zeitgenössischen Dramenliteratur zur Hauptaufgabe gemacht (199). In der Spielzeit 1907/08 aber, als Agnes Sorma dem Ensemble des "Kleinen Theaters" beigetreten war, wurde das Repertoire nicht so sehr auf moderne Stücke als auf die Persönlichkeit des berühmten Gastes ausgerichtet. Ihre Wünsche waren der alleinbestimmende Faktor der Spielplangestaltung, für kurze Zeit stellte Barnowsky sein Unternehmen völlig auf das eines Star-Theaters um (200).

Für ihr Debüt wählte Agnes Sorma nicht nach Virtuosenart eine ihrer Paraderollen, sondern trat zum erstenmal als Klara in Hebbels "Maria Magdalene" (Prem. 4. 10. 1907) auf. Der Erfolg war gering. Es

scheint, als sei sie, um jeden Anschein des Virtuosenhaften zu vermeiden, gewarnt durch die Kritiken ihrer "Wanderjahre", die ihre wachsende Neigung zu äußerlichen Effekten, wirksamen, aber unnatürlichen Kontrasten angeprangert hatten, und ohne Führung, die ihr das rechte Maß wies, nun auf den Gegenpol der damaligen Gestaltung verfallen. Hebbels Intentionen, die Auflehnung gegen eine Welt voll unmenschlicher Moralgesetze, die tragische Wucht, die der Dichter in seine Gestalt gelegt hat, traf Agnes Sorma nicht. Zwar bot ihre ganze Auffassung eine Schöpfung von Einheit und Geschlossenheit, war aber auf einen einzigen Ton, den monotonen Wehs, gestimmt. Ihre Darstellung war wenig gegliedert, ohne Steigerung, kein einziges Mal begehrte diese Klara gegen ihr Schicksal auf. Wahrscheinlich um nicht theatralisch zu wirken, scheute Agnes Sorma jede große Gebärde, arbeitete sie mit so schlichten Mitteln, daß der geistige Gehalt des Trauerspiels nicht deutlich wurde. Den menschlichen Gehalt jedoch, die erschütternde Qual des Mädchens, brachte sie ergreifend zur Geltung:

"Hier war im Grunde nichts getroffen . . . Und dennoch! Wenn es einmal eine Aufführung geben wird, die Natürlichkeit mit Bedeutsamkeit vereint, . . . selbst dann wird es noch fraglich sein, ob von einer solchen Aufführung Erschütterungen ausgehen können, wie von dem tiefbescheidenen 'Solospiel' der einen Sorma." (201)

Im Grunde lag der tiefe Radikalismus des Hebbelschen tragischen Weltaspekts dem Naturell Agnes Sormas, in deren Schöpfungen sich eher ein harmonisches Lebensgefühl äußerte, denkbar fern. "Es war etwas im Wesen der Sorma, was Tragik verneinte." (202) So poetisierte sie Hebbels Tragödie, erhob sie die vom Dichter mit herbem Realismus gezeichnete Rolle "auf den höheren und leichteren Wolkenboden der Kunst". (203)

Eine ihrem künstlerischem Wesen entsprechende Aufgabe erfüllte Agnes Sorma mit Meisterschaft in der nächsten Inszenierung des "Kleinen Theaters" als Lady Cicely in Shaws dreiaktigem Abenteuer "Kapitän Braßbounds Bekehrung" (Prem. 24. 10. 1907). In der Darstellung dieser reifen Weiblichkeit, der bestrickenden Überlegenheit der Frau, die mit ihrem sicheren Instinkt den Männern gegenüber immer recht behält, entfaltete Agnes Sorma als erste deutsche Lady Cicely all die ihr eigene Grazie, ihren Humor und ihre Herzlichkeit, um deretwillen die Berliner sie verehrten.

"Es war eine Freude, Frau Agnes Sorma einmal wieder in ihrem bezaubernden Liebreiz und ihrer neckischen Schelmerei zu bewundern - ein Bild, das durch die larmoyante Maria Magdalene fast schon verdunkelt war. Frau Sorma versteht es gewiß wie keine, zu schluchzen und tief im Innern zu weinen - ohne Thränen. Und doch sehe ich sie lieber schelmisch lächeln. Das Lächeln wirkt im Herzen nach wie der warme Strahl der Frühlingssonne." (204, 205)

Nach ihrer Tätigkeit unter Barnowsky blieb Agnes Sorma der Berliner Bühne zwei Jahre lang fern und zog sich stärker als je zuvor ins Privatleben zurück.

Erst im März 1910 gab sie wieder ein Gastspiel in Berlin, diesmal am Neuen Schauspielhaus. Von der früher gerügten Neigung zum effektvollen Virtuositentum war bei diesen Vorstellungen nichts zu bemerken. Von den Kritikern wurde gerade die Zurückhaltung ihrer Darstellung hervorgehoben:

Als "Mirandolina" Goldonis (17.3.1910) vermied sie alle burlesken Züge, zu denen gerade diese Rolle leicht verleitet, und selbst als Madeleine Grandier in Rothschilds außerordentlich sentimentalem Rührstück "Die Rampe" (Prem. 26.3.1910) wußte sie die seichtesten Phrasen durch die Verhaltnenheit ihres Tons und die schlichte Natürlichkeit in Geste und Mimik in erschütternde, ergreifend wirkende Worte zu verwandeln.

"Dies Leise... Dieser stille Seelenglanz, diese traurige Grazie. Dies - man könnte fast sagen: Sublimierte; das Wort wäre zu literarisch. Eher schon: diese Sternenheldheit! Das ist es..." (206)

Dem Stil der lyrischen Dramatik Hofmannsthals allerdings vermochte sie in "Die Frau am Fenster" (Prem. 17.3.1910) und "Die Hochzeit der Sobeide" (Prem. 16.4.1910) nicht gerecht zu werden. Zwar erreichte sie durch Momente intensiver Belebtheit große Wirkungen, setzte sich aber gerade dadurch zu den Intentionen des Dichters in Gegensatz, aus Gründen, auf die im Rahmen der Stil-Analyse noch eingegangen wird (207).

Nach diesem letzten Wirken in Berlin folgten nur noch vereinzelt Gastspiele an anderen deutschen Bühnen, meist als "Minna von Barnhelm". Künstlerische Höhepunkte erreichte sie in diesen Jahren nicht mehr. Zwar wußte sie noch als Fünfzigjährige in der Rolle der Minna zu fesseln, doch machten sich allmählich wiederum die Folgen der ungebundenen Gastspielefahrten - und auch die des Alters - bemerkbar. Ihre äußere Erscheinung stimmte mit der Jugendlichkeit der Lessingschen Gestalt nicht mehr überein, die immer zarte Stimme hatte an Kraft verloren, wurde schrill und überschlug sich bei größeren Lautstärken (208). Darüber hinaus verführte die absolute Sicherheit in den häufig gespielten Rollen dazu, "gewisse Tricks, die als köstliche Naturlaute erscheinen und höchste Kunst sind, z. B. ein unterdrücktes Losprusten" (209), allzu oft als stets erfolgreiches Wirkungsmittel anzuwenden.

"Das langjährige Gastieren hat der Sorma in vielen Rollen eine künstlerische Souveränität gegeben, die von ihrem glücklichen, goldenen Temperament unterstützt das Unmögliche möglich macht, dabei aber nicht selten, von der Bühnen-Routine verführt, hart an die Grenzen des Künstlerischen streift. Der Gewalt ihres Spiels beugen sich nur zu leicht die Partner, und so waren auch in der Düsseldorfer Aufführung nicht immer scharf die Grenzen sichtbar, die das feine Lustspiel ("Minna von Barnhelm" d. V.) von der Posse scheiden." (210)

Diese beobachteten Mängel bedeuten natürlich nur leise Schwankungen innerhalb der Leistungen einer noch immer großartigen Künstlerin. Agnes Sorma war bis zum Ende ihres darstellerischen Wirkens

eine Schauspielerin von überdurchschnittlich großem Gestaltungsvermögen.

Als der erste Weltkrieg ausbrach, begrub Agnes Sorma alle ihre künstlerischen Zukunftspläne.

"Für sie war mit dem Ausbruch des Verderbens alles vorüber, und jede Weihestunde schien ihr vergeblich gelebt, vergeblich dargebracht dem lügnereischen Triumphe dessen, was wir Seele nannten. Sie ist der einzige Mensch dieser Zeit gewesen, an dem ich die Verwüstungen sehen, die Verzweiflung empfinden konnte, welche die Menschheitskatastrophe in einem Künstlerherzen angerichtet hat." (211)

Agnes Sormas äußere Reaktion auf den Ausbruch des Krieges war allerdings weniger aufwendig und pathetisch als die Art, mit der Trebitsch ihre innere schilderte; Sie arbeitete als Krankenschwester im Potsdamer Garnisonslazarett. Mit welcher Aufopferung und Selbstverständlichkeit die Gräfin Minotto die Verwundeten pflegte, ist im Gedenkbuch nachzulesen (212).

Neun Monate lang war sie im Lazarett fest angestellt und bezog das übliche Gehalt von monatlich 33,30 Mark. Als Italien Deutschland den Krieg erklärte, wurde ihr auf Grund ihrer italienischen Staatsangehörigkeit, die sie durch die Heirat angenommen hatte, die Krankenpflege am Königlich Preussischen Garnisonslazarett untersagt. "Der deutsche Bürokratismus war wieder einmal um eine Kulturtat reicher!" (213)

Nach einem Verbot, zugunsten deutscher Verwundeter am Stadttheater Hanau zu spielen, zog sich Agnes Sorma gänzlich von der Bühne zurück.

1921, ein Jahr nach dem Tode ihres Gatten, siedelte sie in die Vereinigten Staaten von Amerika über, wo ihr einziger Sohn lebte. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte sie in völliger Abgeschiedenheit in dem Hause, das sie sich in den Bergen von Crown King (Arizona) gebaut hatte, fern von kulturellen Ereignissen jeder Art, in der Gesellschaft einfacher Menschen.

Sie starb am 10. 2. 1927 in einer Umgebung, die wohl eine dunkle Ahnung von ihrem Ruhm hatte, aber nicht einmal den Namen kannte, unter dem sie in ganz Deutschland und einem großen Teil Europas verehrt worden war.

Im Prescott Journal Miner (12. Febr. 1927) hieß es:

".. Die Gräfin Minotto war in ganz Europa unter ihrem Bühnennamen 'Agnes Zarembo' bekannt." (214)

Am 7. 9. 1927 wurde Agnes Sorma auf dem "Neuen Friedhof" in Berlin-Wannsee an der Seite ihres Gatten beigesetzt.

III. Der interpretatorische Akzent:

Charakteristische Aspekte bei der Deutung dichterischer Gestalten, dargestellt an sechs für Agnes Sorma typischen Rollenkonzeptionen

Nachdem wir einen Überblick über die künstlerische Eigenart Agnes Sormas in ihrer schauspielerischen Entwicklung gewonnen haben, soll sich der zweite Teil der Untersuchung im wesentlichen folgenden Gesichtspunkten widmen:

Mit wissenschaftlichen Kriterien analysierbare Faktoren einer schauspielerischen Schöpfung sind in erster Linie die intellektuelle oder auch intuitive Deutung einer Rolle, das also, was wir gemeinhin "Auffassung" nennen, und die künstlerischen Mittel, durch die diese Interpretation auf der Bühne realisiert wird.

Betrachten wir die Gesamtheit der Kunstschöpfungen Agnes Sormas, so fällt auf, daß die Schauspielerin immer wieder bestimmte Charakterzüge oder Eigenschaftskomplexe darzustellender Gestalten hervorhob und anderen objektiv möglichen Gesichtspunkten weniger Gewicht verlieh.

Durch eine Erörterung ihrer wichtigsten, d.h. in unserem Zusammenhang der für ihre Deutungsweise charakteristischen Rollen wollen wir zunächst versuchen, die für Agnes Sorma typischen interpretatorischen Akzentverteilungen festzustellen, um im folgenden Kapitel die Eigenart ihrer künstlerischen Mittel zu erforschen, wobei zur Verdeutlichung des einen Faktors gegebenenfalls der andere hinzugezogen werden soll. Am Schluß unserer Untersuchung werden wir Agnes Sormas Darstellung von Ibsens "Nora" als Modell für die Rollengestaltung dieser Künstlerin ausführlich abhandeln, um zu erkennen, mit welchen Mitteln eine ihr eigentümliche Deutung von Dichtung realisiert wurde.

Aus zweierlei Gründen stützt sich die Analyse der für Agnes Sorma charakteristischen Interpretationskriterien auf die Betrachtung literarisch anspruchsvoller Rollen, obwohl die Künstlerin auch eine ausgezeichnete Gestalterin dichterisch belangloser Unterhaltungsstücke war. Schon der Inhalt der zur Zeit Agnes Sormas bekannten Konversationsstücke ist unserer Gegenwart nicht mehr präsent, so daß die Konstatierung der von der Schauspielerin gesetzten Schwerpunkte wenig über die Individualität Agnes Sormas verdeutlichen würde. Außerdem handelt es sich bei der Interpretation der fast ausnahmslos typisierenden Unterhaltungsdramatik meist um von der Darstellerin selbständig geschaffene detailierende Züge, die weniger kontrollierbar und auch weniger aussagekräftig sind als individuelle Akzente innerhalb einer Fülle bereits im Drama enthaltener Interpretationsmöglichkeiten, durch die sich bedeutende Dichtungen auszeichnen.

1. Rahel in "Die Jüdin von Toledo"

Eine der ersten Rollen, in der sich - den Tendenzen ihrer Zeit und vor allem des Deutschen Theaters unter L'Arronge entsprechend - Agnes Sormas Begabung für eine psychologisch differenzierte realistische Menschengestaltung beweisen konnte, war Grillparzers "Die Jüdin von Toledo" (Prem. 6. 10. 1888).

Als das Trauerspiel nach der wenig bedeutsamen Prager Uraufführung (22. 11. 1872) von Dingelstedt in den Spielplan des Wiener Burgtheaters aufgenommen wurde (Prem. 21. 1. 1873), hatte im Mittelpunkt der Inszenierung noch die Charakterstudie der Jüdin Rahel gestanden, die mit Charlotte Wolter völlig fehlbesetzt war. Die Schauspielerin besaß für die sinnlich-kokette Grillparzer-Gestalt zu viel tragödinnehafte Schwere, verwandelte die kapriziöse Naive in eine tragische Heroine und nahm ihr dadurch alle reizvollen Züge.

Endgültig wurde das nachgelassene Werk des österreichischen Dichters erst in Berlin durch die Darstellung von Josef Kainz und Agnes Sorma für die Bühne erobert. Das entscheidende Verdienst der Inszenierung des Deutschen Theaters beruhte auf dem Bruch mit der traditionellen Interpretation, die irrtümlicherweise nicht König Alfonso von Kastilien, sondern die Jüdin Rahel als Mittelpunktfigur gedeutet hatte. Die Jüdin aber steht weder durch die Häufigkeit ihrer Auftritte noch durch das Gewicht ihrer Persönlichkeit im Zentrum der Handlung und hat im Drama eher Funktion als selbständige Bedeutung. Deshalb betonte die Inszenierung des Deutschen Theaters mit Recht den Konflikt des Königs. Rahel wurde in dieser Konzeption zum Werkzeug für Alfonsos Erziehung zum verantwortungsvollen Regenten.

Agnes Sorma hat den Prozeß, in dem sie sich den Charakter einer darzustellenden Gestalt erarbeitete, folgendermaßen geschildert:

"Ich lese das Stück ein- oder zweimal. Dann vertiefe ich mich durch mehrere Tage in den Gesamtinhalt, arbeite im Geist nicht nur meine, sondern alle Rollen durch, und erst, wenn das Ganze in mir lebendig geworden ist, fange ich an, mich mit dem Charakter, den ich interpretieren soll, im besonderen zu beschäftigen. Ich suche nur einen Punkt, von dem aus meiner Überzeugung nach sich Licht und Schatten am charakteristischsten verteilen lassen. Wenn ich mir darüber bis ins letzte klar geworden bin, habe ich den größten Teil der Arbeit hinter mir. Das Einprägen des Textes ist eine mechanische Sache, die mir, offen gestanden, sehr leicht fällt.." (215)

Bei kaum einer anderen Rolle Agnes Sormas ist dieser "eine Punkt", das zentrale Motiv, von dem ausgehend die Künstlerin ihre Rollen interpretierte, im nachhinein aus den Aufführungskritiken so deutlich festzustellen wie bei ihrer Gestaltung der Jüdin von Toledo. Kernpunkt ihrer Deutung waren die Worte, mit denen der König im Gespräch mit Esther das Wesen Rahels charakterisiert:

"..Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt. All, was sie tat, ging aus aus ihrem Selbst, urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel. Seit ich sie sah, empfand ich, daß ich lebte, und in der Tage trübem Einerlei, war sie allein mir Wesen und Gestalt." (216)

Agnes Sorma deutete Grillparzers ungewöhnlichste Frauengestalt als Elementarwesen, das nicht verdorben erscheinen kann, weil Ursprung seiner Gesetze nicht der konventionelle Sittenkodex ist, sondern die eigene Natur. Sie fesselte den König durch die Ursprünglichkeit und Unverfälschtheit ihres Wesens, das Geheimnis ihrer Anziehung und suggestiven Macht beruhte auf der Unmittelbarkeit und Wahrhaftigkeit, mit der sich ihre Natur äußerte.

Durch die Deutung der Rahel als weder von fixierbaren Moralgesetzen noch vom Bewußtsein beeinflusstem weiblichen Urtypus trat der entscheidende Gegensatz zur puritanischen, an herkömmliche Konventionen gebundenen Königin Eleonore offen zutage. Die allem Gewohnten entrückte Gestalt der Jüdin bot der Phantasie des Königs tausend Reizmotive, und das überraschend Wechselhafte und Instinktive des aus dem rein Triebhaften lebenden Weibes wurde für ihn zur unentrinnbaren Macht, Agnes Sormas

"Talent entsprang den Sinnen: darum mußte ihre zigeunerhafte Rahel über die gouvernantenhafte Eleonore von Toledo schon äußerlich in einem einzigen Augenblicke siegen, mußte das Blut des Königs aufwallen, als sie seine Knie mit ihrer erhitzten Brust berührte, kein Intellekt, keine Sitte konnte dagegen aufkommen.." (217)

Um das Pikante der Gestalt zu erschöpfen, ohne ihre Unverbildetheit zu trüben, kam der Künstlerin die ihr spezifische Art von Naivität zustatten, eine Naivität, die immer mit einer Spur unwillkürlicher Koketterie gemischt war.

"Fräulein Sorma ist die koketteste Naive, die uns auf der Bühne je entzückt hat", (218)

schrrieb Paul Schlenther.

Hatte die Schauspielerin aus diesem Grunde der reinen Naivität des Kleistschen Käthchens aus ihrer eigenen Individualität einen ungewohnten Zug beigelegt, so war gerade das Konglomerat von Unberührtheit und Delikatesse für die Jüdin von Toledo ungemein passend, ist sie doch "die naivste Kokette, die es geben kann". (219)

Die für die Schauspielkunst Agnes Sormas als spezifisch erkannte Methode, einen Charakter stets in einem Konglomerat vielfältiger Eigenschaften entstehen zu lassen, ist auch für ihre Rahel-Darstellung kennzeichnend, in der sie die bei einseitiger Betonung abstoßenden Wesensattribute der Jüdin, ihre Dirnenhaftigkeit und das schwül-triebhafte Element, durch Unbewußtheit und naive Koketterie dämpfte.

"..über dieses ganz capriciöse, wilde, übermüthige Wesen (war) ein seltsames Gemisch von Sinnlichkeit und Kindlichkeit

gebreitet. Der ganze Widerspruch, der in der Gestalt zu liegen scheint, hier war er aufs geschickteste und reizendste gelöst." (220)

Mit der vorherrschend sinnlichen Ausstrahlung ist also nicht speziell das Spielen aus dem Geschlechtstrieb gemeint, sondern ganz allgemein die enge Bezogenheit auf das Elementare, vom Intellekt Unbeeinflusste.

Aus der Dämpfung des extrem Sexuellen ergab sich ein weiteres Charakteristikum der Sormaschen Rahel-Interpretation: Ihre Jüdin war nicht - wie in der späteren Deutung Maria Orskas - nur Verführerin, sondern selbst von ihrer Leidenschaft tief betroffen, ließ nicht nur den König hörig werden, sondern verfiel ihm - wenn auch nicht im Sinne bewußter Hingabe - selbst. Demzufolge wurde auch die Tändelei mit Garceran nicht Symptom ihrer Hetärenhaftigkeit, sondern war motiviert durch die Hoffnung, König Alfons mit dem Mittel der Eifersucht noch enger an sich zu fesseln (221).

Maria Orska dagegen deutete die Jüdin von Toledo im Jahre 1922 (222) - ihrer Individualität und der Vorliebe ihrer Zeit gemäß - ganz aus dem Sexualtrieb heraus und legte den Schwerpunkt auf das dirnenhafte Wesen der Rahel. Ihre Jüdin war durchtriebene Verführerin, die ihre körperlichen Lockmittel - im Gegensatz zur naiv-koketten Sormaschen Rahel - mit berechnender Raffinesse einsetzte, um den König von sich abhängig zu machen, und dabei selbst in ihrem Wesen unbeeinträchtigt blieb. Während Agnes Sorma jeden aufdringlichen Einsatz weiblicher Reize durch ein Verschieben in die unwillkürliche Sphäre moralischen Wertmaßstäben entzog, interpretierte Maria Orska Grillparzers Rahel als Dirne von "geradezu pathologischer Minderwertigkeit". (223)

Sie "wirft sich, den wenig bekleideten Oberkörper wie von ungefähr noch mehr entblößend, dem König zu Füßen... Den nervösen Händen fehlen nur noch die Kastagnetten. Aber die klappern in den Augen. Dann, wenn sie, schon unter des Königs Schutz, abgeführt wird, schießt der lange, frech saugende Blick auf den leicht erschütterten König ab." (224)

Agnes Sormas Rahel-Interpretation zeigt auffallende Parallelen zu Wilhelm Emrichs Analyse der Wedekindschen Lulu-Tragödie, in der die gleichen Kriterien wie in der Sormaschen Gestaltung der Jüdin von Toledo in den Vordergrund gerückt werden. Diese Feststellung mag überraschen, ist Agnes Sorma doch - im Gegensatz zu Maria Orska, zu deren Repertoire vor allem Wedekind (neben Strindberg) gehörte - nach dem allgemeinen Verständnis dessen dramatischer Intentionen kaum als geeignete Interpretin seiner Theaterwerke zu denken. In der herkömmlichen Bühnen-Deutung gilt sowohl Grillparzers Rahel wie Wedekinds Lulu als

"die leibhaftige Verkörperung eines extremen Immoralismus, ... des Idealbildes einer wilden, schönen, übermenschlichen Bestie.." (225),

und in diesem Sinne sind beide Gestalten auch von Maria Orska dargestellt worden.

Emrich dagegen beweist, daß Lulu nicht verdorben ist, sondern daß sie im Gegenteil "einen unbedingten moralischen Anspruch" lebt.

"Thre unbedingte Natur ist unbedingte Moral." (226) "Die Unbedingtheit ihres Anspruches ist an keine Idee, kein Gesetz, kein sittliches Postulat, keinen Glauben mehr gebunden. Das sittliche Postulat ist sie selbst, ihre undefinierbare 'Natur'." (227)

In diesem Sinne verstanden, ergibt sich eine Analogie zur Sormaschen Deutung der Rahel, deren Reiz ebenfalls in der Unbedingtheit und Wahrfähigkeit bestand, mit der sich ihre Natur äußerte und die darum - trotz ihrer Entfernung von jedem konventionellen Sittengesetz - im höchsten Sinne "moralisch" zu nennen ist, denn Rahel lebt wie Lulu

"eine Moral, die sich noch nicht objektiviert, vergegenständlicht hat, noch nicht dem Menschen als das 'Andere', das ihm gegenüberstehende 'Gebot' entgegengetreten ist und daher auch noch nicht pervertiert ist, nicht zum äußeren Gebot sich entstellt hat." (228)

Noch im scheinbar dirnenhaften Anbieten ihrer selbst hielt die Sormasche Rahel - wie Wedekinds Lulu (229) - ihre gelebte Moral durch, indem sie nicht, wie die Jüdin Maria Orskas, im berechnenden Einsatz ihrer sexuellen Reize den König verführte, ohne selbst von ihm betroffen zu werden, sondern den König von sich abhängig machte, weil sie selbst ihm in unbewußter Liebe, unartikulierbar und nicht fixierbar, verfallen war.

Eine weitere Konsequenz ergibt der Vergleich mit der Darstellung Maria Orskas: Nur in der Deutung Agnes Sormas blieben die tragischen Kategorien erhalten, wurde der Konflikt des Königs in seiner ganzen Kompliziertheit klar. In der Zeichnung der Orska, auf Grund ihrer Interpretation der Jüdin als bewußt unmoralisches Geschöpf, mußte die Leidenschaft des Königs als Schuld erscheinen, seine Entscheidung gegen sie als einzig mögliche Lösung, die tragischen Antinomien, die auch in diesem Trauerspiel Grillparzers herrschen, wurden in einer solchen Deutung nicht sichtbar.

In der Darstellung der Sorma lebte die tragische Konfliktsituation - trotz aller Unterschiede zur "hohen" Tragödie - auch in Grillparzers "Jüdin von Toledo" weiter.

Wie in Wedekinds "Lulu" handelt es sich auch in Agnes Sormas Rahel-Interpretation um den

"Unterschied zwischen bürgerlicher Moral, zu deren Schutz der Richter berufen ist, und menschlicher Moral, die sich jeder irdischen Gerechtigkeit entzieht." (230)

Indem sich in der Deutung Agnes Sormas die sich selbst unbewußte Natur Rahels in unbedingter Wahrhaftigkeit offenbarte, verkörperte sie - wie nach Emrich auch Lulu - "das wahrhaft Allgemeine", das nach Hegel in jeder echten Tragödie zum Ausdruck gelangt und das sich zur

in Normen und Gesetzen fixierbaren Moral in Widerspruch setzt.

Während Alfons durch die Darstellung Maria Orskas - ohne je in einem echt tragischen Konflikt gestanden zu haben - als Individuum und soziales Wesen gleichermaßen zur Moral erzogen wird, reift er in der Deutung Agnes Sormas in erster Linie zur Erfüllung seiner gesellschaftlichen Pflichten heran. Seine Entscheidung für die konventionsverhaftete, d. h. im Sinne der "menschlichen" Moral unwahre Eleonore bedeutete demzufolge nicht - wie in der Interpretation der Orska - die Entscheidung für die wertvollere, d. h. "bessere" Frau, sondern die Erkenntnis seiner sozialen Verantwortlichkeit, die ihn zwingt, in tragischem Konflikt individuelle Interessen den sozialen unterzuordnen.

In Agnes Sormas Deutung blieb die Jüdin Rahel

"eine Persönlichkeit, wie der Dichter es wollte, um die es sich lohnte zu trauern und zu klagen und - einen neuen Menschen anzuziehen: 'Erdegeist' eines verklungenen Jahrhunderts!" (231)

Das Verdienst Agnes Sormas um Grillparzers Trauerspiel besteht also nicht allein darin, die Jüdin durch die Attribute der Ursprünglichkeit, Unverfälschtheit und Unbewußtheit anziehend und dadurch die Abneigung des Publikums gegen diese Gestalt aufgehoben, sondern darüberhinaus den Konflikt in seiner ganzen Kompliziertheit sinnfällig gemacht zu haben.

In diesem Zusammenhang muß noch auf den Vorwurf einiger Rezensenten eingegangen werden, Agnes Sorma habe zugunsten der Naivität und Unverdorbenheit die unheilvolle Macht der Jüdin, ihre gefährlich dämonische Ausstrahlung, vernachlässigt. Dieser Einwand scheint uns innerhalb des Rahmens ihrer Deutung nicht gerechtfertigt. Gerade weil die Künstlerin die magische Anziehungskraft der Grillparzerschen Rahel durch die Wahrhaftigkeit und Elementarkraft ihrer Selbsterfüllung und -äußerung motivierte und nicht durch gefährlichen Zauber, wurde die Widersprüchlichkeit der beiden Moralsphären transparent. Daß der Verzicht auf stark akzentuierte dämonische Züge bei der Interpretation der "Jüdin von Toledo" künstlerische Absicht war, daß er jedenfalls nicht auf einem grundsätzlichen Mangel an Ausdruckskraft beruhte, wird die Untersuchung der "Rautendelein"-Gestaltung Agnes Sormas erweisen.

2. Rautendelein in "Die versunkene Glocke"

Es ist bezeichnend für die künstlerische Individualität Agnes Sormas und ihre Stellung im naturalistisch ausgerichteten Brahm-Ensemble, daß ihre erfolgreichste und von der Schauspielerin bevorzugteste Rolle während der Tätigkeit unter der Direktion Otto Brahm (neben Ibsens "Nora") Hauptmanns erste Märchengestalt, das Rautendelein in "Die versunkene Glocke" (Uraufführung Deutsches Theater 2. 12. 1896), war.

Während die Schauspielerin die trübe Milieuschicht der naturalistischen Epigonendramatik - in einem naturalistischen Stück Hauptmanns hat sie nie mitgewirkt - durch die ihrer Individualität spezifische poetische Aura "verklärte" und dadurch wohl den Widerstand des Publikums gegen die Elendsmalerei verringerte, aber im Grunde den Intentionen dieser Dramatik nicht gerecht wurde, war das "elbische Wesen" Rautendelein ihrem künstlerischen Naturell adäquat. Ihrer Vorliebe für die dichterisch schwächere, aber phantasievolle Märchengestalt vor den typisch naturalistischen Rollen Hauptmanns gab die Schauspielerin selbst in einem Interview mit Eugen Zabel Ausdruck:

"Selbst in den Hauptmannschen Stücken habe ich mich innerlich stets weit mehr zu einer Figur wie Rautendelein als Rose Bernd hingezogen gefühlt." (232)

Bei der Lektüre der "Versunkenen Glocke" scheint die Gestaltung des Rautendelein eine schier unzumutbare Aufgabe für seine Interpretin, gemischt aus Kitsch und Rhetorik, ausgestattet mit einem Konglomerat beziehungsloser, widerspruchsvollster Eigenschaften, ohne wirkliche Charakteristik.

Gerhart Hauptmann ist die Gestalt des Rautendelein wie die meisten seiner

"kleinen Dämoninnen, .. die Trägerinnen einer heidnisch-trotzigen Lebenskraft sein sollen, die den Stolz einer selbstherrlichen, selbstschöpferischen Existenz ausdrücken sollen, .. bis zur Unleidlichkeit blaß und rhetorisch geraten. Vom Rautendelein bis zur Gersuind, der Geisel Karls. Ihnen findet er keine eigenen wirklich erlebten Worte, sie sprechen abgeplattete Maximen heidnisch-revolutionärer Philosophie unmittelbar aus Hauptmanns Mund heraus." (233)

Der Dichter hat das "elbische Wesen" so schemenhaft charakterisiert, daß die Art seiner Gestaltung fast allein in der Hand der Interpretin liegt und es nur durch zusätzlich geschaffene Übergänge und Details gelingen kann, seine Eigenart und die Faszination auf den Glockengießer Heinrich verständlich zu machen.

Bei der Lektüre der Dichtung liegt zunächst einmal die Deutung nahe, die viele Darstellerinnen des Rautendelein nach Agnes Sorma auf der Bühne realisiert haben. Im allgemeinen wurde das "elbische Wesen" stets mit vorwiegend märchenhaft-heiteren Attributen ausgestattet und als eine Lichtelfe gedeutet, die keine selbstsüchtigen Triebe zeigt, niemals boshafte Streiche vollführt, sondern höchstens übermütige Neckereien treibt.

Eine solche Interpretation des Rautendelein wäre - betrachten wir den gesamten Komplex ihrer künstlerischen Schöpfungen - eigentlich auch von Agnes Sorma zu vermuten; denn es ist geradezu charakteristisch für sie, daß sie selbst bei der Verkörperung von Rollen, bei denen eine negativere Interpretation schon Tradition war, zwielichtige Charakterzüge durch psychologische Motivation erklärte und dabei erheblich milderte (234), und daß sie bei der Gestaltung realer Menschen dem

Dämonischen niemals Ausdruck verlieh.

Um so erstaunlicher scheint es zunächst, daß die Schauspielerin Hauptmanns Rautendelein unberechenbarer, schillernder auslegte als andere Vertreterinnen dieser Rolle.

Sie betonte die dämonischen Triebe der Elfe, ihren ungebrochenen Egoismus, der den Geliebten zwar zu fördern und zu erheben gewillt ist, ihn zugleich aber aus seinem Bannkreis nicht ausbrechen läßt. Durch diese Akzentuierung elementarer Selbstsucht wurde das zentrale Motiv des Stücks, die Problematik der Künstlerschaft und die mit ihr verbundene Gefahr einer konfliktreichen Flucht in die Innerlichkeit, deutlicher als durch eine Interpretation, die die Abhängigkeit Heinrichs allein durch die bestrickende Anmut und den Liebreiz Rautendeleins erklärte. Außerdem trug dieser Zug zur Charakterisierung des Magisch-Heidnischen des Dämons bei, dessen egoistische Triebe eine Religion der Menschliebe und Entsagung - im Gegensatz zu Heinrich - nicht gedämpft und gebändigt hat.

Gerhart Hauptmann hat wohl auch ein Rautendelein vor Augen gehabt, in dem selbstsüchtige, unberechenbare Impulse lebendig sind. Als die Elfe dem kranken Heinrich in seiner Wohnung Gesellschaft leistet, gibt sie selbst eine Charakteristik von sich:

".. Bö's bin ich
und kratz und beiße arg, wenn ich erbost,
und wer mich ärgert, ei, der seh' sich vor!
Läßt man mich ganz in Ruh', ist's nicht viel besser,
denn, je nach Laune, bin ich bö's - und gut!" (235)

Durch Taten läßt Hauptmann seine Gestalt diese Behauptung jedoch kaum belegen. Nur einmal, beim Erscheinen des Pfarrers, findet sich die szenische Bemerkung "blaß, bö'sartig", und an dieser Stelle entspringt die Gefühlswallung nicht der unsteten Willkür, sondern ist motiviert, menschlich verständlich: sie spürt, daß der Pfarrer sie von Heinrich trennen will und empfindet zugleich, daß der fromme Gast ihr mit Haß und Abscheu naht.

Darüberhinaus ist Rautendelein keine einzige Handlung nachzuweisen, durch die sich die vom Dichter konstatierte Unberechenbarkeit bestätigt. Es ist also vollständig der Schauspielerin anheimgegeben, die Elfe mit eindeutig positiven oder schillernden, zwielichtigen Zügen auszustatten.

Wie in vielen ihrer Interpretationen war auch für Agnes Sormas Rautendelein-Deutung die Versinnlichung sich überschneidender Empfindungsebenen kennzeichnend.

Die eigentliche differenzierte Charakteristik mit ihrem Gegen- und Ineinander unterschiedlicher Gemütsbewegungen, mit der Mischung von Menschen- und Dämonentum, Selbstlosigkeit und Egoismus, Zärtlichkeit und Haß setzte in der Deutung Agnes Sormas in dem Moment ein, wo Rautendelein ihre Liebe zu Heinrich erkennt, wo sie "durch Mitleid wissend" wird. Hier ergänzte die Schauspielerin den Dichter und legte den Schwerpunkt auf die psychologische Doppelbödigkeit. Zwei

unterschiedliche emotionale Erlebnisprozesse reißen Rautendelein aus seiner bisherigen sorglos-heiteren Gleichgültigkeit: Aus der Mitleidsregung entwickelt sich leidenschaftliche Liebe,

"und zugleich fühlt sie sich gehoben durch den Hochsinn und die Idealität eines guten, höchsten Zielen nachgehenden Menschen. So gewinnt die Elfe einen neuen Inhalt, ... ihr Wesen vertieft sich. Nun aber macht sich auch übermächtig in ihr der Trieb geltend, das hohe Glück, das ihr beschieden ist, festzuhalten" (236),

und mit der menschlichen Empfindung der Liebe zu Heinrich entwickelt sich der Haß auf alles, was ihn von ihr trennen könnte: auf den Pfarrer, der mit ernster Mahnung kommt, auf Heinrichs Gattin und Kinder, selbst auf seine Gedanken, in denen sich schon die Gewissensnot regt.

An der Gestaltung egoistischer Besitzgier und dämonischer Macht hatte die mimische Ausdruckskraft Agnes Sormas, vor allem ihr bewegliches Mienenspiel, den größten Anteil, durch Worte hat der Dichter diesen Zug nicht angedeutet.

"Wenn sie .. als Rautendelein im Hause Meister Heinrichs dasteht, an die Wand gekauert, und hinblickt zu dem Fieberkranken auf seinem Lager, da bricht es wie leuchtende Strahlen aus ihren Augen, und wir glauben das magische Band fast zu sehen, mit dem sie jenen umstrickt und an sich zieht... ." (237)

Von wie eindringlicher Beredsamkeit das stumme Spiel der Künstlerin gewesen sein muß, macht die Wirkung deutlich, die ihre Interpretation der Szene des dritten Aktes auf die Mehrzahl der Rezensenten machte, in der die Rautendelein-Darstellerin nur Zuhörerin ist und Heinrich und der Pfarrer den Dialog führen.

"Sehr bedeutend war die Sorma wieder, wenn sie über das Werk des Dichters hinaus inneres Leben und wechselnde Empfindungen nach Außen kundzugeben hat: so im dritten Akt, als sie der Unterredung Heinrichs mit dem Pfarrer zuhört und aus einer Statistin, zu der Rautendelein hier vom Dichter verurteilt ist, zu einer mitagierenden Persönlichkeit wird." (238)

Nicht von der Handlung ablenkend, sondern deren Aussage durch ihre Reaktion vertiefend, in lauernder Haltung, mit glühenden Augen, beobachtete sie die Unterredung.

"Eine Wildkatze, die sich zum Sprung duckt, ist sie, wenn der gute Pfarrer seinen Fluch gegen sie schleudert." (239)

Daß die Darstellung Agnes Sormas die lieblichen und unbeschwert-heiteren Züge im Wesen Rautendeleins nicht vernachlässigte, ist für diese Künstlerin, die stets durch die Anmut ihrer Bewegungen, die Wärme ihres Tons, ihre sanfte, mädchenhaft-weibliche Ausstrahlung wirkte, fast selbstverständlich, jedenfalls nicht im selben Maße bemerkenswert wie die Betonung der unberechenbar dämonischen Momente.

"In diesem Rautendelein verschmilzt das Dämonische des 'elbischen Wesens' und das allgemein Weibliche, die Naivität des in der Menschenwelt unbekannten Waldkindes und das tiefe Naturwissen des dämonischen Geistes zu einem wunderbaren Märchenwesen." (240)

Sie erreichte diese Wirkung in erster Linie durch ihr differenziertes, durch tausend flüchtige Impulse belebtes Mienenspiel, in dem sich alle Regungen des Gemüts widerspiegelten.

Die blassen Verse Hauptmanns belebte sie durch die Natürlichkeit ihrer Sprechkunst, durch geschickte Variierung von Dynamik, Tempo und Tonfall und deren Intensivierung durch Rhythmus. Ihre Gesten waren in den lyrischen Szenen weich, geschmeidig, fast schwerelos und verwandelten sich im Ausdruck des Dämonischen in lauernde, schleichende Gebärden, die sich in jähen Ausbrüchen zu wilden, ungestümen, bacchantisch wirkenden Sprüngen steigerten.

Einer bei der Lektüre blutleer wirkenden Gestalt verlieh die Künstlerin den Zauber der eigenen Persönlichkeit und ergänzte einen schemenhaften Umriß durch aus der eigenen Phantasie geschaffene Einzelzüge. Die Mehrzahl der Kritiker hob hervor, "daß die Wiedergabe der Rolle den Inhalt derselben um Beträchtliches überstrahlte" (241). Es ist anzunehmen, daß Hauptmanns "Versunkene Glocke" bei einer weniger selbstschöpferischen Darstellung als der durch Josef Kainz und Agnes Sorma nicht einen so überwältigenden Erfolg errungen hätte - trotz der günstigen Zeitstimmung, die der naturalistischen Elendsmalerei müde war und sich aufnahmebereit den rauschhaftvisionären Impulsen der sogenannten "Neuromantik" zuwandte. Nicht von ungefähr bezeichnete Gerhart Hauptmann selbst die erste Interpretin seines Rautendelein in dem Vers, den er Agnes Sorma nach der Premiere widmete, als "Dichterin":

"Märchen kam und krönte mich
Mit dem Lorbeerkranze,
Und wir beide, es und ich,
Standen da im Glanze:
Hier und dort und dort und hier
Dichterin und Dichter.
Fiel ein Schein auf Dich von mir,
Glänzttest Du mir lichter." (242)

3. Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung"

Betrachtet man den Rollenkreis Agnes Sormas, so fällt auf, daß sich in ihrem Repertoire kein einziger vorwiegend negativer Charakter befindet. Es gibt jedoch Charaktere, und diese befinden sich auch unter den von Agnes Sorma gespielten Rollen, die je nach Auffassung der Interpretin eine besondere Betonung der negativen so gut wie der positiven Seite zulassen. Wesentlich für die künstlerische Eigenart Agnes

Sormas ist, daß sie sich, vor eine derartige Entscheidung gestellt, stets dafür entschied, das sittlich Verletzende gleichsam zu "entschuldigen", indem sie im Rahmen der zunehmend psychologisch orientierten Schauspielkunst auch die Ursachen der negativen Charakterhaltungen mitspielte und ihr Entstehen erklärte.

Agnes Sormas Begabung für eine transparente psychologische Motivierung konnte sich am eindringlichsten in Rollen erweisen, die eine Fülle kontrastierender Verhaltensweisen umfassen oder gar einen Umschlag von einem Extrem ins andere vorschreiben.

In besonderem Maße gereichte die künstlerische Stärke Agnes Sormas, nicht nur Empfindungen und Reaktionen selbst, sondern auch deren Ursache zu versinnlichen, dem Verständnis einer so problematischen Gestalt wie der Katharina in Shakespeares "Der Widerspenstigen Zähmung" zum Vorteil. Die widersprechendsten Ansichten sind über diesen Charakter geäußert worden. Von den einen wird die Entwicklung Katharinas als Meisterwerk eines erfahrenen Psychologen gelobt, von den anderen als unmöglich verworfen.

Der Handel zwischen Katharina und Petrucchio läßt sich zu einer derben Posse herabziehen, und auf diese Weise ist er auch lange Zeit gedeutet worden. Garrick z. B. strich die Intrige der Werbungen um Bianca völlig heraus und ließ das Stück unter dem Titel "Katharina und Petruccio" als plumpe Karikatur darstellen.

"Das Spiel des Paares war nach dem Gebrauche, der nachher stehen geblieben ist, ein roh ausgelassenes: Woodward spielte damals den Petruccio in solcher Wuth, daß er seine Mitspielerin (Mrs. Clive) mit der Gabel in den Finger stach, und als er sie von der Bühne wegriß, zu Boden warf." (243)

Auch Heinrich Bulthaupt interpretierte die Zähmung Katharinas als bloßen Gewaltakt, ohne jede psychologische Motivierung, als Unterwerfung einer weiblichen Krafnatur unter eine noch stärkere männliche, nicht aus Liebe, sondern aus Zwang. Von den vielen möglichen Behandlungen der Rolle hielt er die unsympathischste für die treffendste. Für ihn war diese Shakespearegestalt

"der schlechte und rechte weibliche Satan, das Hausübel und die Stadtplage, wohl klug und geistvoll, voll Temperament und Willen, aber ebenso malitiös, herzlos und eigensinnig." (244)

Der demütige Epilog Käthchens würde in solcher Darstellung, wie Bulthaupt selbst zugesteht, unglaublich, ja sinnlos, was jedoch seiner Meinung nach nicht die Schauspielerin, sondern der Dichter zu verantworten habe.

Etwa in Bulthaupts Sinne hatte Hedwig Niemann-Raabe in der ersten Inszenierung von "Der Widerspenstigen Zähmung" am Deutschen Theater L'Arronges Shakespeares Katharina dargestellt. Trotz der psychologischen Orientiertheit dieser Bühne verzichtete sie auf jede Motivierung des Trotzes und deutete ihn als anlagebedingte negative Charakterhaltung, als Ausfluß eines hysterischen, krankhaft eigen-

sinnigen Temperaments.

In ganz neuer Beleuchtung erschien Shakespeares Lustspiel, als in der Neuinszenierung des Deutschen Theaters (Prem. 7. 1. 1889) (245) die Titelrolle mit Agnes Sorma besetzt wurde.

Schon ihre äußere Erscheinung unterschied sich wesentlich von der fülligen Gestalt der Niemann-Raabe, die Shakespeares Katharina in bereits vorgerücktem Alter verkörperte, während auch durch die mädchenhafte Anmut Agnes Sormas die Unliebenswürdigkeit mehr den Anstrich jugendlichen Widerspruchsgeists erhielt.

"Auf dieses Kätchen paßte glücklicher Weise auch Petrucchios Wort: ' Gleich einer Haselgerte ist Kätchen schlank und grad' ." (246)

Ihre Haartracht, ein wildes Lockengewirr, deutete auf das Ungebändigte ihres Wesens hin:

"Ihr Köpfchen umrüttelt und umschüttelt von einer Fülle krauser, dunkelbrauner Locken, die nicht zur Ruhe kommen wollten, darunter zwei suchende Augen, die hassten, weil sie nicht Liebe finden, und als sie gefunden, freudestrahlend emporleuchten zu dem, der nun da ist." (247)

Diese kurze Charakteristik, die Paul Schlenther von der Darstellung Agnes Sormas gab, weist schon auf den Schwerpunkt ihrer Interpretation hin. In ihrer Deutung war Katharina zwar von eigensinnigem, störischem Temperament, aber durchaus nicht von boshafem Wesen. Sie hatte sich erst durch die Bevorzugung ihrer Schwester von Seiten des Vaters und aus Neid über die vielen Bewerber, die sich um Bianca drängen, in Trotz gesteigert und ihren Widerspruchsgeist auf die Spitze getrieben,

"weil der geschäftige Vater (das Mädchen) an den ersten besten verhöckern wollte, und weil es sich eines richtigen Mannes für würdig hielt. . ." (248)

Agnes Sorma war in Gestik, Mimik und Tonfall mehr launisches Kind als zänkische Xantippe, hielt jeden sonst in der Deutung dieser Gestalt oft verwendeten Anstrich von Derbheit und Herzlosigkeit fern und verlieh dem Charakter statt dessen einen

"Zug von Empfindung, der allein erst ein rechtes Behagen an dieser Zähmung aufkommen läßt." (249)

Das, was die Gestaltung Agnes Sormas in erster Linie auszeichnete, war die völlig transparente, fast minutiöse Veranschaulichung des Zähmungsprozesses auf der Basis psychologischer Motivation. Der Grundton ihrer Darstellung und Ursache für alle Schroffheit war in ihrer Deutung der Katharina

"nichts anderes als unbefriedigte Sehnsucht nach Liebe, die ein spröder jungfräulicher Trotz sich selber nicht eingestehen will." (250)

Das gewaltsame Kräfteressen zwischen Katharina und Petrucchio er-

hielt in dieser Interpretation die Funktion einer Versinnlichung der Kämpfe, die sich in ihrem Inneren abspielten, der Spiegelung des Widerstreits zwischen beginnender Neigung und Abwehr gegen die verletzenden Rücksichtslosigkeiten. Wesentlichster Zug der Charakteristik war die immer stärker werdende Bewunderung, mit der Käthchen im Grunde zu ihrem "Bändiger" aufblickt.

Ganz allmählich, schrittweise, mit wiederholten Rückfällen führte die Künstlerin den Prozeß der "Zähmung" vor und wich, allerdings nur zum Vorteil für den Sinn und die Wirkung der Rolle, in der schon früh einsetzenden, aber durch zahlreiche Stimmungsumschläge retardierenden Entwicklung von der damals landläufigen Darstellungsweise ab.

"... ihre ganze Auffassung der Gestalt erinnert lebhaft an diejenige, die unter den deutschen Shakespearekennern vor allem Gervinus verfochten hat. Bei ihr setzt die erste, wenn auch vorübergehende Wendung 'zum Besseren' wirklich schon in dem Augenblick ein, wo Petrucchio Käthchen mit Diana vergleicht; von da an erschien der ganze Trotz ... ihrer 'Widerspänstigen' nur noch wie ein Ankämpfen gegen die eigene steigende Neigung... ." (251)

Wenn dennoch immer wieder die ungezügelte Wildheit hervorbrach, so verstand es die Künstlerin doch, durch ein Beben der Stimme, einen schnellen liebevollen oder auch ängstlichen Blick zu verdeutlichen, daß die Ursache ihres Widerstands nicht eigentlich im Haß gegen ihren Bewerber zu suchen war, sondern die eigenen Empfindungen zwischen Mißtrauen und Gläubigkeit, Willen zur Hingabe und weiblichem Stolz schwankten.

"... den lebendigsten Eindruck erzielte sie durch die glückliche Mischung des starren Eigensinns mit der erwachenden Milde und Unterwerfung ihres Herzens." (252)

In Agnes Sormas Deutung liebte Katharina Petrucchio, aber sie wollte auch Gegenliebe finden, und sie fiel nicht aus Bosheit in ihren Trotz zurück, sondern immer dann, wenn sie sich von Petrucchio getäuscht oder gedemütigt fühlte,

"wir denken z. B. an die Szene im 2. Akt, wo Katharina mit rückwärts gebogenem Oberkörper vom Vater dem Petrucchio 'angesegnet' wird, an das Geschrei bei Katharinas gewaltsamer Fortbringung durch Petrucchio." (253)

Im zweiten Akt hatte sie zunächst auf die Schmeicheleien Petrucchios mit sanfteren Tönen reagiert, hatte ihre Miene Hoffnung und Erstaunen, einen Anflug von Bewunderung und Stolz über die schwärmerische Rede des Mannes widergespiegelt. Dann jedoch, in Gegenwart der fremden Zeugen (Baptista mit zwei Freiern), schlug ihre Stimmung wieder um. Aus Furcht, sie könne zu nachgiebig geworden sein und um den Verdacht ihrer Zuneigung zu entkräften, ließ sie der Wildheit wieder ihren Lauf, ohne jedoch die Scheinhaftigkeit ihres forcierten Widerstandes völlig zu verdecken.

Besonders wurde an Agnes Sormas Leistung gelobt, daß es der Künstlerin gelang, bei allem Einsatz gesteigerten Temperaments stets den leichten Ton des Lustspiels einzuhalten und niemals in possenhafte Karikatur, aber auch nicht ins Sentimentale abzugleiten. "Zugleich erheiternd und rührend" (254) wirkte ihre Darstellung selbst in Situationen größten Kammers oder heftigster Auflehnung.

"Wir haben schon Käthchens gesehen, deren Verzweiflung tragisch wirkte", schrieb Paul Schlenther, "Fräulein Sorma dagegen war am lustigsten im Unglücksgefühl, wenn sie Tantalusqualen zu leiden hat oder mit einem zerlumpten Bräutigam zum Altar muß." (255)

Vor allem der brutalen Zählungskur kam diese humorvolle Deutung zugute, milderte beträchtlich das für modernes Empfinden Abstoßende und Gewaltsame des 4. Aktes und ebnete den Weg zur Unterwerfung des "bekehrten" Weibes.

Wie die Rezensionen übereinstimmend hervorheben, hatte der differenzierte sprachliche und mimische Ausdruck der Darstellerin an der Versinnlichung des psychologischen Prozesses den größten Anteil, läßt der Text doch auch eine oberflächlichere, derbere Deutung, wie sie lange Zeit üblich war, zu.

"Es sei nur an die Schlußscene des vierten Actes erinnert. Diese Augen, welche wie die eines Kindes, das sich vor der Strafe der Mutter fürchtet und das doch mit ganzer Seele dem Gegenstande dieser Furcht zugethan ist, unter dem Tisch hervorlugten, redeten stärker, als es alle Worte vermögen." (256)

Indem Agnes Sorma das Aufkeimen und Wachsen einer wirklichen Neigung zu Petrucchio immer stärker hervortreten ließ und alle vom Wortlaut her möglichen karikierenden Elemente vermied, bedeutete auch der demütige Epilog Käthchens nicht wie in der Auslegung Bulthaupts eine Unmöglichkeit, sondern nur die Konsequenz des während des ganzen Zählungsprozesses entwickelten Seelengeschehens, den Sieg der schon früh erwachten und nur aus Stolz und Scheu nicht zugegebenen Liebe.

"Wir sehen und fühlen es... hier ist ein Gemüt gemildert, gewandelt und nicht bloß Starrsinn durch Gewalt gebeugt" (257), und "... der Blick, die Hingebung in Gebärde und Haltung am Ende des 4. Aktes malte besser, als Worte es vermocht hätten, das endlich erzielte Einverständnis des Zähmers wie der Gezähmten." (258)

Mit einem zwinkernden verliebten Augenaufschlag zu Petrucchio, ihn auf ihre Gelehrigkeit hinzuweisen, sprach sie die demütigen Worte von der Unterwürfigkeit der Frau, im sprachlichen Ausdruck alles Deklamierende vermeidend, mit ernsthaftem, aber leichten Ton, ihren Widerstand nun gegen die Trotzigen kehrend.

"Eine Aufführung der 'Bezähmten' mit Agnes Sorma bedurfte keiner krampfhaften Regiebemühungen, aus dem Stück einen Fastnachtsulk zu machen, um den Gesinnungswandel der Katharina zu motivieren; es blieb ein Lustspiel." (259)

4. Beatrice in "Viel Lärm um Nichts"

Ganz ähnliche Schwerpunkte wie in Shakespeares "Der Widerspenstigen Zähmung" lassen sich auch an Agnes Sormas Interpretation der Beatrice in "Viel Lärm um Nichts" (260) nachweisen. Sie deutete die Gestalt als die vornehmere und geistvollere Schwester der widerspenstigen Katharina und legte auch hier den Hauptakzent auf den "guten Kern" ihrer Persönlichkeit. Wiederum war das, was Ferdinand Gregori die "Doppelinstrumentierung" (261) nannte, in ihrer Darstellung vorrangig, d. h. die Versinnlichung der Diskrepanz zwischen Worten und wirklichen Empfindungen, die Deutung der mädchenhaften Scheu vor der Entdeckung ihrer Neigung zu Benedikt als psychologische Motivation der scharfen Neckerei.

Sie zeigte

"nicht nur ein allerliebstes, in jedem Augenblick höchst reizvolles Ausbrechen kecker Mädchenlaune, sondern auch die unter ihm verborgene tiefere Wahrheit der jungfräulichen Abwehr einer Leidenschaft, die sich selbst noch nicht ganz erkannt hat" (262),

lobte Arthur Eloesser.

Sie verspottete und verwirrte Benedikt und ließ doch gleichzeitig fühlen, daß ihre Weiblichkeit von diesem Manne stärker als von irgendeinem anderen angezogen wurde. Hinter ihrem Spott erkannte man die Wärme der Empfindung, die ahnen ließ, daß diese impulsive Gestalt nicht nur die Zunge, sondern auch das Herz auf dem rechten Fleck hat (263).

Nicht immer ist Shakespeares Beatrice auf diese Weise interpretiert worden.

"... In England ist das Stück in eine Art Mißkredit gekommen. Die streitbare Beatrice gilt da für eine 'odious woman' " (264), schrieb Isidor Landau, "durch die Schuld der Darstellerinnen, nicht durch die Shakespeares. Die Beatrice, wie sie Frau Sorma gibt, ist im Ganzen eine erfreuliche, sonnige Erscheinung.

So stachlig und so dicht die Dornen auch sind, man sieht daneben die Rose, zu der sie gehören." (265)

Wie in allen ihren Rollengestaltungen legte Agnes Sorma auch als Beatrice den interpretatorischen Hauptakzent auf das Gemütvolle und hatte demzufolge ihre schauspielerischen Höhepunkte im Übergang zur sanften Neigung, im Ausdruck zunächst mühsam zurückgedrängter, dann offen sich bekennender Liebe. Den Spott Beatrices deutete sie als forcierten Widerstand, der über das Verlangen nach dem begehrten Mann hinwegtäuschen soll.

Schon im ersten Akt wurde auf das Motiv für Beatrices spitzzüngige Heftigkeit hingewiesen, wenn sie sich

"in angriffslustige Positur gegen den Heimgekehrten setzt... ihr aber bei seinem Anblick der Atem vergeht, so daß sie noch stärker ausholen muß, um sich diese unwillkürliche Bedrängnis fortzuschimpfen." (266)

Auch in der ersten Liebezscene mit Benedikt gestaltete sie das vom Text her spitze, heftige Wortgefecht in stockendem Tonfall, gleichsam nur mit den Lippen ausführend, was ihr der Stolz und die Scheu, nicht aber die ursprüngliche Empfindung gebot, und ließ dann in langsamer Steigerung die wachsende Neigung über jeden Trotz Herr werden.

Zu kurz mußte bei einer Auffassung, die vor allem Wert auf die transparente Versinnlichung des psychischen Vorgangs legte, die geistreiche, intellektuell gefärbte Dialektik, die scharfzüngige Akzentuierung der Pointe kommen, so daß Ernst Heilborn der Künstlerin vorwarf:

"Die harte, sehr entschiedene Liniengebung dieses Charakters blieb sie schuldig. Beatrice spielt nicht nur die Unliebenswürdige, sie ist es, sie kokettiert nicht nur mit dem Spott, sie spottet" (267),

während Agnes Sorma durch die psychologische Herleitung des Spottes aus der zu verbergenden Neigung den scharfen, geistreichen Witz in die Sphäre impulsiven, warmherzigen Humors rückte.

Es ist für die Interpretationsweise dieser Schauspielerin ganz charakteristisch, daß sie dabei den eigentlichen Konflikt und die individuellen Züge der Gestalt in den Mittelpunkt stellte und die im Lustspiel enthaltenen lokalen, historischen und sozialen Momente weniger berücksichtigte. Ihre Beatrice war zwar von heftiger Vitalität, besaß aber nicht das leidenschaftlich-sinnliche Temperament der Sizilianerin, ebenso wie ihre Julia eher von gemütvoll-deutschem, als glutvoll-italienischem Naturell war (268).

Auch die Attribute der aristokratischen Renaissance-Dame betonte die Künstlerin nicht, sondern spielte ein

"übermütiges Naturkind, das, losgelöst von aller Zeit, irgend-einer Epoche, auch der modernsten, angehören könnte" (269).

Wie bei der Mehrzahl der schauspielerischen Schöpfungen Agnes Sormas beruhte der Vorzug ihrer Leistung und die Ursache des ästhetischen Genusses auch der Beatrice-Darstellung in erster Linie auf der konsequenten und geschlossenen Durchführung der individuellen Interpretation sowie der Freude am künstlerischen Naturell der Schauspielerin und nicht auf der völlig dichtungsadäquaten, alle Züge erschöpfenden Realisierung einer dichterischen Gestalt durch Persönlichkeit "leugnende" Verwandlung.

5. Porzia in "Der Kaufmann von Venedig"

Diese Feststellung bestätigt auch eine Betrachtung der Porzia-Darstellung Agnes Sormas in der ersten Reinhardt-Inszenierung von Shakespeares "Der Kaufmann von Venedig" (Prem. Deutsches Theater, 9. 11. 1905).

Wie wir bereits an allen anderen besprochenen Interpretationen Agnes Sormas erkennen konnten, legte die Künstlerin gleichfalls bei der Deutung der Porzia das Hauptgewicht auf die emotionale Ebene der Gestalt, auf alle dem Weiblichen zugeordneten Attribute. Sie betonte ihr sanguinisches Temperament, ihr impulsives Gefühl und dessen spontane Äußerung, ihre Anmut, den herzlichen Humor, stellenweise variiert durch einen Zug von Koketterie, die intensive Teilnahme am Schicksal anderer und ihr intuitives Gerechtigkeitsgefühl.

Ziehen wir zum Vergleich mit dieser Schwerpunktverteilung Erörterungen bekannter Shakespeare-Interpreten heran, so wird das für Agnes Sorma Spezifische bei der Akzentuierung von Charakteren ganz sinnfälligerweise.

Georg Brandes sah bei allen weiblichen Talenten etwas "Selbständiges, Männliches", in Porzias Wesen.

"Sie besitzt die Gewohnheit und die Fähigkeit elternloser Erben, selbst zu verfügen, anderen zu gebieten und auf eigene Hand zu handeln, ohne um Rat zu fragen." (270)

Auch Gervinus hob neben der "weiblichsten Zartheit" Porzias Überlegenheit, ihre Willensstärke und ihre "männliche Entschlossenheit" hervor (271).

Als Max Reinhardt die Rolle der Porzia mit Agnes Sorma besetzte, kann der Regisseur eine derart ideale Verschmelzung femininer und maskuliner Vorzüge, in der die Mehrzahl der Shakespeare-Interpreten das Charakteristische im Wesen Porzias erblickten, gerade bei der Gestaltung dieser Schauspielerin unmöglich erwartet haben. Ihre unbedingte Weiblichkeit, einerseits wichtigstes Kriterium für die Beliebtheit Agnes Sormas, bezeichnete gleichzeitig den Rahmen, über den hinaus ihre Ausdruckskraft an Intensität verlor und den sie nur selten und dann immer zum Nachteil für den Gesamteindruck ihrer künstlerischen Schöpfungen überschritt.

Wenn die wechselseitige Beeinflussung von Regisseur und Darstellerin auch nicht mehr feststellbar ist, so läßt ein Vergleich der aus den Kritiken ableitbaren allgemeinen Charakteristik der Sormaschen Porzia-Gestaltung mit der aus dem Regie-Buch (272) abzulesenden doch den Schluß zu, daß sich die Konzeption Max Reinhardts mit der künstlerischen Individualität Agnes Sormas aufs glücklichste deckte. Otto Ludwig schrieb über Shakespeares "Der Kaufmann von Venedig":

"Welche Idealität, Befreiung von allem Bedürfnis, welche leichte Grazie ist im Stücke, seine Wirkung eine wunderbar

harmonische. Was den Bau betrifft, so ist auch darin keine Spur jenes mühsamen Ernstes, der die Phantasie scheucht oder lähmt. Es ist, als hätte die Phantasie die Folge der Szenen bestimmt und alles geordnet. Es ist etwas so Sprunghaftes darin, als hätte der schwerfällige Verstand gar keinen Anteil daran... ." (273)

Treffender als mit den Worten dieses deutschen Dichters ließe sich der Charakter der Reinhardtschen Regiekonzeption des "Kaufmann von Venedig", in der Agnes Sorma die Porzia, Eduard von Winterstein den Bassanio und Rudolf Schildkraut den Shylock verkörperte, kaum kennzeichnen. Der sprunghaften, phantasievoll waltenden Lustspiel-laune hatte der Regisseur uneingeschränktes Recht eingeräumt. Venezianische Lebenslust, das frohe sorglose Treiben im Hause der Porzia und in den Straßen der Stadt, behielt stets die Oberhand über die Shylocktragödie, die sich durch ihre dramatische Kraft leicht zu sehr in den Vordergrund drängt.

Der Intention des Regisseurs, die lustspielhaften Momente hervorzuheben, entsprach auch die Porzia-Interpretation Agnes Sormas.

Die erste Porzia-Szene (I, 2) war durchgehend auf den Grundton ausgelassener Heiterkeit gestimmt (274). Wie als Minna in ihrer Beziehung zu Franziska (275) überspielte Agnes Sorma auch als Porzia die Distanz zwischen Herrin und Dienerin durch Herzlichkeit und Übermut, weil sie grundsätzlich die individuell-menschlichen Charakterzüge einer Gestalt in den Vordergrund schob und die Wesensmerkmale, die sich durch den sozialen Stand, durch allgemeine gesellschaftliche Bedingungen ergaben, weitgehend unbeachtet ließ. Demzufolge deutete sie auch die Beziehung Porzia-Nerissa als Vertrauens- und nicht als Abhängigkeitsverhältnis, so daß Heinrich Hart rügte:

"... mit ihrer Dienerschaft könnte die Dame etwas weniger burschikos umgehen; sie darf die Aristokratin nicht ganz vergessen" (276),

während Eduard von Winterstein, der Bassanio dieser Inszenierung (der also auch die Regie-Intentionen kannte), sich gerade an diese Szene mit Begeisterung erinnert:

"Ihre übermütige Laune, ihr Frohsinn, ihre Heiterkeit und ihr silbernes Lachen machten ihre erste Szene mit Nerissa zu einer Augen- und Ohrenweise." (277)

Wenn Landau in der ersten Szene zwischen Porzia und Nerissa Agnes Sorma übertriebene Komik vorwarf (278) und Jacobsohn "äußerlich aufgesetzte Putzigeitseffekte" (279) tadelte, so beziehen sich diese Einwände offenbar auf das übermütige Parodieren der verschiedenen Bewerber:

"Frau Sorma war von entzückender Schalkhaftigkeit, als sie, im Armstuhl sitzend, die verschiedenen Freier karikierte", meinte dazu Erich Schleichner, riet aber auch zu einer "etwas weniger äußere(n) Lebhaftigkeit", wobei er jedoch hinzufügte: "aber das trifft vermuthlich mehr die Regie, als die Darstellerin." (280)

Tatsächlich finden sich im Regiebuch Anweisungen, die der Porzia-Interpretin vorschreiben, die um ihre Hand anhaltenden Prinzen zu parodieren. Shakespeares Beschreibung des neapolitanischen Prinzen, den der Dichter mit einem wilden Füllen vergleicht, ließ Reinhardt durch Porzia mit einem lautmalenden "brrr" (281) ergänzen. Mit "finsterer Miene" (282) und "finster tiefem Ton" (283) "kopiert" (284) sie dann den humorlosen Pfalzgrafen. Mit einem wahrscheinlich komischen "Seufzer" (285) reagiert sie auf die Erwähnung des deutschen Trunkensolds und "erschreckt tief" (286) bei dem Gedanken, dieser könne das richtige Kästchen wählen. Als Bassanio genannt wird, "sieht (sie) vor sich hin" (287), ohne sich anmerken zu lassen, wie genau sie sich an ihn erinnert.

Diese aus dem Regiebuch entnommenen Details, die sich in der geschilderten Ausführlichkeit aus den Rezensionen nicht feststellen ließen, müssen wir assoziieren, wollen wir uns ein genaues Bild von der Art der Freier-Kopie Porzias machen, die, wie die kritischen Zitate zeigen, mit unterschiedlicher Reaktion aufgenommen wurde.

Wie in allen ihren Interpretationen lag auch bei Agnes Sormas Porzia-Gestaltung ein Hauptakzent auf der stetigen Entwicklung der Liebesbeziehung.

Bereits bei der Ankündigung des neuen Bewerbers (II, 9) schien unter allem Übermut ihrer Worte im Tonfall und vor allem in der Mimik ihr Liebesverlangen und die Hoffnung, es könne Bassanio sein, hindurch.

"Mit hochgezogenen Brauen" ließ sie "aus ihren strahlenden Augen Hoffnung und Verheißung, Sehnsucht und Glück" (288) leuchten.

Details über die Darstellung Agnes Sormas vermitteln uns die Kritiken über die erste Begegnung Porzias mit Bassanio (III, 2), nicht ganz konkrete Schilderungen konnten wir hier durch die Heranziehung des Regiebuches präzisieren.

Noch bevor ein Wort gesprochen wurde, verlieh die Schauspielerinnen Porzias Zuneigung zu Bassanio Ausdruck. Erregt lief sie dem Bewerber, der sich von ihrer Seite losgerissen hatte, nach, um ihn - aus Angst, er könne sich falsch entscheiden - von der Kästchenwahl abzuhalten. Als sie Bassanio jedoch entschlossen sah, war sie versucht, ihm bei der Wahl zu helfen, bezwang sich jedoch. Reinhardt schreibt vor: "hebt zitternd vor Erregung ihren Arm" (289), um auf das richtige Kästchen zu deuten, unterläßt es dann aber doch. Mit "zärtlichem Bängen" (290) verfolgte sie Bassanios kurzes Überlegen, und die quälende Sorge, ob er das richtige Kästchen wählen würde, füllte ihre Augen mit Tränen, berichtet Winterstein (291). Durch außerordentliche Innigkeit in Tonfall und Gesichtsausdruck, unter Tränen glücklich lächelnd, offenbarte sie ihre Seligkeit über Bassanios Entscheidung, wurde einen Augenblick lang still vor Freude, vermied aber ein Abgleiten ins Sentimentale, Rührselige, indem sie ihrer Stimme gleich darauf den Klang "lebenskluger Heiterkeit" (292) verlieh.

Mit tatkräftiger Entschlossenheit zeigte sie ihre Bereitschaft, dem Freunde Bassanios zu helfen, und bereitete durch den Ausdruck war-

mer Anteilnahme am Schicksal Antonios die Stimmung zur großen Rede von der Gnade vor, die den Höhepunkt ihrer Darstellung bildete (IV, 1).

Den burlesken Zug, den andere Schauspielerinnen dieser Szene - etwa durch das Verstellen der Stimme - verliehen, vermied Agnes Sorma in Übereinstimmung mit dem Regiewillen.

Hatte sie in den ersten Szenen die geistige Überlegenheit Porzias und das Aristokratische ihres Wesens weniger als die heiteren Akzente erschöpft (293), so steigerte sie die Gestalt in der Gerichtsszene zu einer "Hoheit des Wesens, die zur Bewunderung zwang". (294)

In freier Behandlung des Verses, mit "von künstlerisch vornehmem Temperament getragene(r) Natürlichkeit" (295), innig und eindringlich sprach sie die Botschaft von der Gnade, zunächst mit großer Schlichtheit und Einfachheit, um sich dann in einen "gehobenen Ton" (296), in ein edles "Pathos der Empfindung" (297) zu steigern.

"Weise, hoheitsvoll und selber tiefbewegt (298) führt sie das natürliche Rechtsbewußtsein zum Siege." (299, 300)

6. Hermione in "Das Wintermärchen"

Als eine der auffälligsten Grenzen des schauspielerischen Bereichs Agnes Sormas haben wir bereits an anderen Rollen ihre geringe Kraft der tragisch-heroischen Gestaltung erkannt. Dieser Beschränkung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten war sich die Künstlerin offenbar bewußt, denn eine ausgesprochene Tragödin-Rolle hat sie nie übernommen, obwohl sie sich, wie Louise Dumont im Gedenkbuch für Agnes Sorma behauptet, "in die tragischen Frauenrollen hinein (sehnte)". (301) Charaktere jedoch, die nicht eindeutig auf das heroisch-tragische Gebiet festzulegen sind, jedoch Möglichkeiten zur Akzentuierung auch dieser Züge enthalten, hat Agnes Sorma mehrmals dargestellt. Zu ihnen gehört die Hermione in Shakespeares "Wintermärchen", die die Künstlerin in der Inszenierung Max Reinhardts (Prem. Deutsches Theater, 15. 9. 1906) verkörperte.

Agnes Sorma spielte die Königin ganz aus der eigenen Individualität heraus, ohne jede Anlehnung an andere berühmte Vorbilder. In Berlin hatte Teresina Geßner die Rolle vor Agnes Sorma dargestellt. Sie legte den Schwerpunkt auf die majestätische Hoheit des Charakters und gestaltete ihn mit den traditionellen Bewegungen der klassischen Tragödin.

Der Regiekonzeption Max Reinhardts hätte eine solche Gestaltung - ganz abgesehen von der künstlerischen Individualität Agnes Sormas - nicht entsprochen. Der Regisseur betonte vor allem die malerischen Höhepunkte der Dichtung wie das Schäferfest, der sinnliche Reiz war das hervorstechendste Moment der Inszenierung, das Märchenhafte, Poetische, Idyllisch-Lyrische wurde durch die dramaturgische Ausnutzung von Musik (Humperdinck), Ausstattung (Orlik) und Tanz hervorgehoben. Einer solchen Auffassung fügte sich die Darstellung Agnes

Sormas, die auf statuenhafte Posen und monumentale Gesten völlig verzichtete, harmonisch ein.

Agnes Sormas Bruch mit der traditionellen hochdramatisch-pathetischen Hermione-Gestaltung entsprach stilistisch auch der Interpretation des Leontes, den Friedrich Kayßler nicht in der sonst gewohnten Weise resignierten Deklamierens, sondern durch ein psychologisch anspruchsvolles Tragieren zu deuten versuchte.

Auf ähnliche Art unternahm es Agnes Sorma, das Statuarische bei der Darstellung der Königin, das die sonst mit dieser Aufgabe betrauten Tragödiinnen bisher immer hervorgehoben hatten, zugunsten einer differenzierten Charakteristik in den Hintergrund zu stellen.

"Die Königin ist ein Leidenbild, bei dem man bisher immer das Bild betonte ... Die Sorma hat zum ersten Mal den Ton auf das Leiden gelegt .. ." (302)

Da ihrer Individualität wie ihren künstlerischen Mitteln alle heroischen Attribute fehlten, vermied es Agnes Sorma - in Übereinstimmung mit dem Regiewillen - der unglücklichen Königin heldenhafte Züge zu verleihen und schuf den Charakter allein aus dem Wesen der liebenden, zutiefst gekränkten Frau heraus, d. h. sie spielte ihre Hermione aus der Sphäre des Heroisch-Tragischen in das ihrer Mentalität entsprechende Gebiet, ins Bürgerlich-Rührende hinüber. Für diesen intimeren Bereich, der weniger monumentale als fein nuancierte Mittel erfordert, besaß sie den entsprechenden körperlichen und stimmlichen Ausdruck.

Wie wir bereits als für Agnes Sorma charakteristisch erkannt haben, gelangten in ihrer Darstellung die ausgesprochen weiblichen Motive, als Hermione namentlich in den Szenen, in deren Mittelpunkt die Mutter- und Gattenliebe sowie der Schmerz der in ihrer Ehre schwer gekränkten Frau stehen, zu besonders eindringlicher Wirkung. Die Kritiken lobten speziell die Fähigkeit der Schauspielerin, die feinen Übergänge von einer Gemütsstimmung in die andere durch die Modulation des sprachlichen Vortrags und das stumme, aber sehr beredte Spiel der Gesten und Mienen transparent zu machen.

"Der Übergang von der strahlend heiteren Anmut in der Neckszene mit ihrem Knaben zum Ausbruch des elementaren Schmerzes bei der Beschuldigung, die sie so jäh niederwirft, war meisterlich, auch in Ton und Haltung und Mienen von seltener Wirkung durchgeführt... ." (303)

Da Agnes Sorma mit besonderer Intensität alle Variationen des Weiblichen von der fröhlichen Laune, der beschwingten Anmut, der Innigkeit der glücklichen Mutter, dem stummen Leid der Verfolgten mit differenziertem Mienenspiel, verhaltener Stimme, schlichten Gesten, ohne jedes Pathos in Ton und Bewegung darzustellen suchte, den Hauptakzent auf die Frau, nicht auf die Königin legte, rügten einige Kritiker einen Mangel an Größe, Majestät und Energie der Gestaltung, ein Mangel, der Alfred Klaar besonders an der Gerichtsszene auffiel:

"Die Sorma zeigte als Hermione einen prächtigen Aufstieg, erklimmte aber die Höhe nicht .. in dem Moment, in dem die Leidende die letzten Kräfte zusammenfassen, gebrechlich und doch stark, zart und doch siegreich ihre Unschuld verkünden sollte, versagte ihre Spannkraft. Wie herrlich, wie majestätisch stand einst die Wolter einen Moment lang in der Gerichtsszene da, mit unbewußter Energie der Enthüllung 'mit Keuschheit angetan', um sich dann wieder in die Schleier der Scham einzuhüllen und in die leidende Demut zurückzusinken!" (304)

Agnes Sormas Gestaltung zeigte nicht dieses Moment des Aufbegehrens, sie legte den Hauptakzent auf die alles duldende, demütige Frau. Im Gegensatz zu Alfred Klaar halten wir diesen Zug nicht für versagende künstlerische Spannkraft, sondern innerhalb der Rollenanlage der Künstlerin für eine notwendige Konsequenz. Die Hermione ihrer Deutung, der die Beziehung zum Gatten und zu ihren Kindern alleiniger Lebensinhalt war, mußte im todbringenden Leid den Schmerz über das zerstörte Glück der Frau stärker betonen als das Gefühl verletzten Stolzes.

Die Passivität im Schmerz - ein Charakteristikum der Sormaschen Kunst überhaupt - bedeutete für die Darstellung der Julia und der Hebbelschen Klara sicher ein Nachteil, für Shakespeares Hermione, deren Wesen "nach dem englischen Frauen-Ideal Unterwürfigkeit und Sanftmut ist" (305), scheint sie uns jedoch gerechtfertigt. Außerdem wäre durch die "tragische Kraft", mit der sich Charlotte Wolter "in der Gerichtsszene erhob" (306), die poetische Märchenstimmung der Reinhardt-Inszenierung zerstört worden. Auch die Wiedererweckung der vermeintlichen Statue hatte die herkömmliche Darstellung, meist von Tragödiinnen ausgeführt, bisher mit pompösen, aufwendigen Ausdrucksmitteln gestaltet und dieser Szene pathetisch-erhabene Züge verliehen.

Reinhardt brach - schon die Ausstattung der Szene macht das deutlich - mit dieser Tradition. Statt in der gewohnten Gestalt einer weißen antiken Marmorfigur, die sich mit scharfen Konturen von einem dunklen Hintergrund abhebt, ließ er Hermione in einer mit Goldmosaik ausgelegten Nische in einem gold-durchwirkten Schleiergewand erscheinen. Dem anmutigen, zauberisch-märchenhaften Charakter der Inszenierung entsprach das Spiel Agnes Sormas, die - ihrer künstlerischen Individualität gemäß - sakrale Großartigkeit und heroinenhafte Wucht vermied, der Szene statt dessen beschwingte Leichtigkeit verlieh und das Erwachen mit "leis verhuschender schalkhafter Grazie" gestaltete, "die endgültig uns überzeugt: es ist ja nur ein Märchen, ein Traumgebilde". (307)

7. Wertungsproblematik

Ergebnisse aus den vorangegangenen Rollenbetrachtungen

Die Aufgabe, die Interpretationen Agnes Sormas mit einem bewertenden Attribut zu kennzeichnen, d. h. Emil Staigers Forderung zu erfüllen, "zu begreifen, was mich ergreift" (308), in unserem Falle, was und warum es ergriffen hat, scheint zunächst kaum lösbar zu sein. Weder die Prädikate der "Originalität", des "Interessanten", noch der "objektiven Wahrheit" oder völligen Dichtungsadäquanz treffen für ihre künstlerischen Schöpfungen zu, und doch galt Agnes Sorma zu ihrer Zeit als größte deutsche Schauspielerin, als "deutsche Duse". Sie hat keine extrem geistreichen Auffassungen geliefert und oft nicht einmal alle Züge einer dichterischen Gestalt erschöpft, und trotzdem nannte man sie "die Königin des deutschen Theaters".

Mit ästhetischen Kriterien ist der Rang ihres Künstlertums nur unzureichend zu werten:

"Sie gehörte zu den Schauspielerinnen, bei denen Kunst und Wesen sich eigentlich überhaupt nicht sondern ließen; eine Frau stand auf der Szene, und was von ihrem Menschlichen ausging, wirkte mindestens so sehr auf uns wie das, was von ihrer Kunst sprach... ." (309)

Dieser Ausspruch ist keineswegs der einzige Versuch, durch die Verknüpfung von Frauen- und Künstlertum das Charakteristische Agnes Sormas zu umreißen. Nahezu alle Beiträge im Gedenkbuch befassen sich mit diesem Phänomen. Gerhart Hauptmann nannte sie "ein weibliches Ideal" (310), Else Lehmann "eine Herzensdiebin" (311), Emil Ludwig hat "nie wieder eine Schauspielerin gesehen, so zum Ideal der Verliebten geboren" (312), Friedrich Kayßler, der sonst die ästhetischen Kriterien des Schauspielerischen so gut zu analysieren wußte, bezeichnete als das Wesentliche ihrer Wirkung die Verschmelzung von "Mädchentum und Mütterlichkeit". (313)

Nicht allein im Gedenkbuch jedoch, das ja den Menschen und die Schauspielerin gleichermaßen würdigen soll, auch in Rezensionen über Aufführungen kommt diese Begeisterung für die Frau in der Künstlerin immer wieder zum Ausdruck.

Und wenn z. B. der Kritiker des Prager Tageblattes selbst zu einer so anspruchsvollen Rolle wie der Porzia wenig mehr als die enthusiastischen Worte schreibt:

"Man hatte wieder die alte Zärtlichkeitsanwandlung: einmal nur auf die Bühne stürzen und ihr die süßen Hände küssen!" (314),

so gewinnt man eine Vorstellung von der Schwierigkeit, das Charakteristische der künstlerischen Leistungen Agnes Sormas in einer wissenschaftlichen Untersuchung einzukreisen.

Wenn wir am Anfang dieses Kapitels festgestellt haben, "mit wissen-

schaftlichen Kriterien analysierbare Faktoren einer schauspielerischen Schöpfung" seien "im wesentlichen die intellektuelle oder auch intuitive Deutung einer Rolle .. und die künstlerischen Mittel, durch die diese Interpretation auf der Bühne realisiert wird" (315), so sind wir uns völlig darüber im klaren, daß mit den genannten Komponenten keineswegs alle Phänomene gerade der Gestaltungsweise Agnes Sormas erfaßt sind. Gerade im Falle Agnes Sormas, die einer ganzen Epoche das Wirklichkeit gewordene ideale Bild der Frau war, ist die Aura ihrer künstlerischen, vielleicht sogar privaten Individualität von keiner ihrer Interpretationen zu abstrahieren. Sie verlor sogar da nicht ihre Wirksamkeit, wo die intellektuellen oder darstellerischen Mittel unzureichend waren. Alfred Kerr formulierte dieses Phänomen mit besonderer Deutlichkeit:

"... und ... zwischen allerhand verfehlten Zügen wußte man: die Sorma ist es, sie! mit ihrer holdesten Leuchtkraft. Über Auffassungen, Irrungen, Unterlassungen läßt sich streiten; über solche Leuchtkraft nicht." (316)

Agnes Sorma gehörte zu den Schauspielern, die weniger durch die Kunst unerschöpflicher Selbstverwandlung als durch die "beglückende Gegenwart ihrer Natur" (317) wirken, zu dem Typ von Künstlern, die Arthur Eloesser die "Unteilbaren" nannte,

"die in ihre einzelnen Leistungen kaum zerlegt werden dürfen und die von vornherein als Kunstwerke der Natur, als beglückende Eingebung ihrer höchst sonntäglichen Laune geliebt werden." (318)

In ihren Gestaltungen ließ Agnes Sorma stets ihre künstlerische Individualität besonders deutlich in Erscheinung treten (319), und das Zwingende ihrer Wirkung beruhte vor allem auf

"der Freude an ihrer urwüchsig starken, quellenden Menschlichkeit, an ihrer beseligenden Persönlichkeit." (320)

Das heißt nun nicht etwa, daß die Leistung Agnes Sormas einzig darin bestand, sich selbst, ihre angeborenen Wesenszüge, ausschließlich Naturgegebenes auf die Bühne zu bringen. Selbstverständlich konnte sie nur zu künstlerischer Geltung gelangen, indem sie sich selbst potenzierte, ihre Anlagen aus dem Privaten in die Kunstform steigerte. Wir dürfen Agnes Sorma nicht mit jenen "Ich-Spielern" verwechseln, die maximal die eigene individuelle Person verkörpern können, deren darstellerisches Vermögen sich auf Rollen-Gestalten beschränkt, die weitgehend mit ihrem persönlichen Typ kongruent sind, die wenig oder gar nicht wandelbar sind. Die Verschiedenheit der Rollen, die Agnes Sorma zu bewältigen vermochte, beweist, daß ihre künstlerische Individualität nicht auf einen bestimmten privaten Typus eingeengt war. Sie besaß vielmehr einen so großen Radius, eine solche Fülle von Möglichkeiten, daß sie die visionäre Schau einer Gestalt in den meisten Fällen in sich aufnehmen konnte.

Beim schöpferischen Prozeß aber ging ihre eigene künstlerische Persönlichkeit in die zu verkörpernde Figur ein, ohne von der darzustel-

lenden Gestalt (wie etwa beim Verwandlungskünstler) völlig absorbiert zu werden (321).

Das Eigentümliche ihrer Wirkung beruhte auf dem Genuß ihres ganzen körperlichen und seelischen Habitus' als Künstlerin im Verhältnis zur darzustellenden Figur, auf dem Erlebnis ihrer lieb gewordenen und vertrauten künstlerischen Individualität am eigentümlichen Fall der betreffenden Rolle.

Das Individuelle aber, was Alfred Kerr die "Leuchtkraft", was wir gemeinhin "Ausstrahlung" nennen, das Phänomen, das in allen Schöpfungen Agnes Sormas, selbst in den intellektuell oder künstlerisch verfehlten, stets wirksam blieb, läßt sich weder in eine geistige noch in eine seelische, psychologisch bestimmbare Kategorie fassen. Es läßt sich überhaupt nicht bestimmen.

"Denn das Individuelle steht per definitionem außerhalb jeder begrifflich allgemeinen Bestimmbarkeit. Es läßt sich nicht in Worte ausdrücken, die ja immer nur Allgemeines, Übertragbares aussagen und allenfalls das Individuelle einzukreisen, nie aber eindeutig zu formulieren vermögen." (322)

Und hierin liegt die größte Problematik unserer Untersuchung: ein wesentliches Wertkriterium für die schauspielerischen Schöpfungen Agnes Sormas läßt sich nicht endgültig definieren. Die Ursache der nahezu suggestiven Macht, die die Künstlerin auf die Gemüter ihres Publikums ausübte, läßt sich nur einkreisen. Wir werden im nächsten Kapitel auf den Gefühlswert ihrer Gebärde und den emotionalen Gehalt ihrer Sprechkunst hinweisen; aus den vorangegangenen Rollenbetrachtungen den Extrakt ziehend, werden wir uns mit der Eigenart ihrer Deutungsweise beschäftigen, d. h. wir versuchen, uns dem Individuellen zu nähern, indem wir es mit analysierbaren Faktoren in Beziehung setzen, wir müssen uns aber darüber im klaren sein, daß das Individuelle als Eigenwert, so wie es über künstlerische Gestaltung und gedankliche Interpretation hinaus den Schöpfungen Agnes Sormas Wirkung verlieh, nicht endgültig zu definieren ist.

Der Gedankengang, durch den wir zur Erkenntnis der durch die Natur des Individuellen notwendig bedingten Unvollständigkeit unserer Untersuchung gelangt sind, hat uns doch gleichzeitig ein Wertkriterium für die Kunst Agnes Sormas vermittelt, das des Originären, Ursprünglichen. Wir haben festgestellt, daß ein Teil der Wirksamkeit Agnes Sormas darauf beruhte, daß sie in ihren Schöpfungen die eigene Individualität entfaltete. Die Offenbarung des eigenen Naturells ist kein objektiver Wert, aber Maßstab für die Kunst Agnes Sormas, d. h. ihre künstlerischen Leistungen gelangten nur dann zum Erfolg, wenn sie Charaktermöglichkeiten der eigenen Persönlichkeit zur Anschauung bringen konnte, während proteische Naturen selbst ihnen völlig fremde Züge "lebensecht" darzustellen vermögen.

Wert und Grenze zugleich bedeutete im Falle Agnes Sormas das Gebundensein an die eigene Individualität. Den Wert machte die Qualität

dieser Individualität aus, das Liebenswürdige, Anziehende ihres Wesens, das wir als der eindeutigen Analyse entzogen erkannten. Die Beschränkung liegt im Radius des Naturells, der im Falle Agnes Sormas zwar eine Fülle von Möglichkeiten umfaßte, die unbegrenzte Verwandlung jedoch nicht zuließ.

Nur mit dem Umfang der Ausdrucksmöglichkeiten können wir uns befassen, wenn wir, die Ergebnisse der vorangegangenen Rolleninterpretationen zusammenfassend, das für Agnes Sorma Spezifische ihrer Charakteristik von Gestalten feststellen wollen.

Grundsätzlich ist zu sagen, daß die Schauspielerin Agnes Sorma in allen ihren Rollendeutungen die Sphäre der weiblichen Psyche, noch enger eingegrenzt den Bereich der Gemütsbewegungen hervorhob. Nun umfaßt aber auch der Komplex der Gemütsbewegungen Gefühle von unterschiedlichem, ja oft entgegengesetztem Wert, etwa im Sinne Franz Brentanos die als "richtig" oder "falsch charakterisierten" (323) Gemütshaltungen, herkömmlich als "gut" oder "schlecht" bezeichnet. Von der Darstellung einhellig "schlechter" oder als "falsch charakterisierter" Gemütsbewegungen kann im Falle Agnes Sormas nicht die Rede sein, denn ausgesprochen negative Charaktere hat sie nie verkörpert, wohl aber Gestalten, die sowohl eine Interpretation des "Guten mit Beimischung von Schlechtem" als die des "Schlechten mit Beimischung von Gutem" oder - bei ganz einseitiger Deutung - nur die Hervorhebung einer der beiden Komponenten zulassen (Jüdin von Toledo, Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung", Beatrice in "Viel Lärm um Nichts"). Bei solcherart gemischten Charakteren hob Agnes Sorma stets die ethisch positive Seite hervor, ohne die Veranschaulichung der negativen Züge dabei zu vernachlässigen. Durch psychologische Herleitung der isoliert als negativ zu beurteilenden Gemütsbewegungen aus einer an sich wertvollen Gefühlshaltung verlieh sie dem Abstoßenden jedoch den Charakter der Scheinhaftigkeit und nahm ihm dadurch das sittlich Verletzende. Das gelang ihr in der praktischen Durchführung durch gleichzeitiges Darstellen von Ursache und Reaktion, durch gleichzeitige Versinnlichung zweier Empfindungsebenen, durch die Doppelbödigkeit ihrer Gestaltung: Shakespeares widerspenstige Katharina war nicht von Natur aus zänkisch und böse; Grundzug ihres Wesens war weibliche Verletzlichkeit und Sehnsucht nach Liebe, die sie durch ihren Widerstand nur verbergen wollte. Beatrices Unliebendigkeit war nicht Charakteranlage, die erst durch eine harte Schule überwunden wurde, sondern bildete in der Darstellung Agnes Sormas wiederum nur den Schutzmantel für die Empfindsamkeit der Gestalt.

Selbst die Jüdin von Toledo, von vielen Grillparzer-Interpreten und auch Vertreterinnen dieser Rolle als Inkarnation des Geschlechtstriebes gedeutet, war in der Auslegung Agnes Sormas nicht nur Verführerin, sondern war dem König selbst verfallen, Siegerin und Besiegte zugleich.

Rahel, über die sich der Dichter selbst einmal geäußert haben soll, "es kommt so etwas von Zauberei drin vor" (324), fesselte den König in der Deutung Agnes Sormas nicht durch magische Kräfte oder durch die Erregung der Wollust, sondern allein durch die Wahrhaftigkeit

und Ursprünglichkeit, mit der sich ihre Natur äußerte; denn die Bindung der Frau an den Mann wollte Agnes Sorma weder durch die Macht der Magie noch durch die Kraft des rein Sexuellen deuten, immer spielte das Gefühl seelischen Hingezogeneins die überragende Rolle. In einer einzigen Interpretation, der des Rautendelein, gelangte auch das Dämonische zum Ausdruck. Hier allein, wo nicht die natürliche Liebe zwischen Menschen im Mittelpunkt steht, wo die Gestalt Symbolcharakter hat und eine zauberische Abhängigkeit zentrales Motiv ist, wo der Glockengießer tatsächlich an einen Dämon gefesselt ist, gestand sie den Einfluß zauberischer Kräfte zu, aber auch hier noch schloß sie alle bewußt verführerischen Züge aus, verlieh der Gestalt einen rein naiven Charakter und veranschaulichte die Liebe Rautendeleins ebenso stark wie die Abhängigkeit Heinrichs von ihr.

Die Betonung des Gemüt-, Gefühl- und Seelenvollen, durch die alle Schöpfungen Agnes Sormas beherrscht wurden, war gewiß einer der Gründe für die Beliebtheit dieser Schauspielerin, andererseits aber auch hemmend bei der Charakterisierung leidenschaftlicher Naturelle. Ihrer Desdemona, ihrer Beatrice, vor allem ihrer Julia fehlte das glutvolle südländische Temperament und die flammende Erotik, und beim Ausdruck heftiger Tragik mußte sich dieser Mangel äußerer Leidenschaftlichkeit ebenfalls ungünstig auswirken. Das heißt nicht, daß Agnes Sorma im Schmerz nicht zu erschüttern vermochte. Im Gegenteil: wo sie litt, duldete, hinnahm, wo sie Schmerz also passiv ertrug, stellte man sie oft auf eine Stufe mit Eleonora Duse. Je mehr sie aber im Leiden zum Handeln gedrängt wurde, vor Verzweiflung rasen oder sich gegen das Schicksal auflehnen sollte, desto mehr nahm ihre Wirkung ab. Sie blieb entweder, ihrer Individualität gemäß, verhalten und rückte dadurch das Tragische eher in die Sphäre des Rührenden, oder sie griff - vor allem während ihrer Gastspielzeit - zu äußeren Mitteln, so daß mehr die Technik als eigenes Erleben sichtbar wurde und die Illusion zerbrach.

"... Wenn sie ihren Schmerz in leidenschaftliche Worte preßt, wenn das Pathos des Schweigens durch das Pathos des tönenden Ausdrucks abgelöst werden soll, erlischt wie durch den Fluch eines bösen Zaubers der matte Glanz einer edlen Frauenpersönlichkeit, der vordem das Auge blendete. Und an die Stelle der milden, stillen Madonna tritt eine ausgezeichnete Schauspielerin. Aber doch nur eine Schauspielerin." (325)

Der Schmerz ihrer Julia und ihrer Ophelia erhielt etwas Gedämpftes, Hermione blieb auch in der Gerichtsszene die sanftmütig Duldende, Hebbels Klara wehrte sich in keinem Augenblick gegen ihr Schicksal und starb einen fast poetisch wirkenden Tod.

Die mangelnde Erschöpfung aktiver Theatralik wurde in den Darstellungen Agnes Sormas nur in Situationen starken seelischen Schmerzempfindens sichtbar und ist keineswegs kennzeichnend für ihre Gestaltungskunst überhaupt. Die herzhafte Entschlossenheit der Grillparzer'schen Edrita, die kapriziöse Lebhaftigkeit Cypriennes (Sardou) meisterte sie mit ebenso großer Vitalität wie die resolute Tatkraft der

Lessingschen Franziska oder die sprudelnde Laune seiner Minna. Stets jedoch handelten Agnes Sormas Frauengestalten aus dem impulsiven Gefühl heraus, auch in den Fällen, wo der Dichter ihnen eine ausgeprägte geistige Potenz verliehen hat. Der Witz Beatrices, die Weisheit Porzias entsprang dem intuitiven Empfinden, nicht dem kühlen Intellekt.

"Frau Sorma ... ist, ihrem sonnigen Naturell gemäß, neckisch, herzlich und liebwert da, wo sie das verlangende und liebende Weib zu sein hat, minder überragend, wenn Verstand und Scharfsinn die Zügel führen." (326)

Grillparzers Esther sprudelte ihre klugen Worte spontan hervor, ohne sie mit dem Verstand abzuwägen, Ibsens Nora sprach noch die emanzipierten, sachlichen Worte der Schlußrede mit weichem, schmerzlichen Ton, und Helene Alving war in Agnes Sormas Darstellung vor allem liebevolle Mutter - nicht Volksrednerin wie in der Deutung Louise Dumonts (327).

Trotz starker Akzentuierung der Empfindungssphäre lief Agnes Sorma selten (nur am Berliner Theater Barnays und zeitweise während ihrer Gastspieltätigkeit) Gefahr, ins Rührselig-Sentimentale abzugleiten. Im Gegenteil, sie dämpfte die bisher gewohnte Gefühlschwelgerei des Kleistschen Käthchens, verlieh ihm Züge naiven Humors,

"und Käthchen hatte ohne die übliche Süßlichkeit und Schmachtereie ein festes Herz." (328)

Auch Shakespeares Julia war nicht - wie zahlreiche andere Interpretinnen sie damals darstellten - von Anfang an durch ihr tragisches Geschick gezeichnet, sondern in den ersten Szenen ein unbeschwertes, fröhliches Mädchen, ohne die üblichen übertrieben schwärmerischen Töne.

Das stete Vorherrschen des Weiblich-Gemütvollen in den Interpretationen Agnes Sormas hatte zur Folge, daß sie für die kräftige Karikatur, wie sie etwa in der Posse vorherrscht, und auch für Rollen, die schneidige Verve, bewußte Raffinesse und Freude an der geistreichen Pointe verlangen, ungeeignet war. Ihre Koketterie machte nie den Eindruck des Bewußten, ihr Witz hatte einen Unterton von Herzlichkeit, so daß sie bei der Verkörperung von Frauengestalten, die mit pikantem, oberflächlichen Leichtsinne gespielt werden mußten, nicht zu überzeugen vermochte (329).

Auf die Attribute einer sozial hochrangigen Klasse, wie sie Agnes Sormas Zeitgenossen bei der Darstellung von Frauen aristokratischen Standes auf der Bühne verwirklicht sehen wollten, legte die Künstlerin in ihren Interpretationen keinen Wert. Wo ein Teil der Kritiker äußere Vornehmheit, einen distanzierten Tonfall, imponierende Haltung oder majestätischen Stolz erwartete, stattete die Schauspielerin die Gestalten mit impulsivem Empfinden und spontaner Herzlichkeit aus. Das sächsische Edelfräulein von Barnhelm, die Patrizierin Porzia, die Renaissance-Dame Beatrice, die Kaisertochter Hermione, auch die Adligen in Unterhaltungsstücken, sie waren in der Darstellung

Agnes Sormas in erster Linie liebende oder mütterliche Frauen, die nicht durch ihren Stand beeindruckten, sondern durch ihre Weiblichkeit fesselten.

"Agnes Sorma verklärte durch die musische Wahrhaftigkeit ihres Spiels die Frauen, deren Klugheit Humor, deren Weisheit Herzenstakt ist, deren Trauer noch leuchtet und deren Schmerz ein Glanz der Seele scheint. Als das deutsche Lustspiel sich an den Scheinwitz der Wortspielereien verlor, als die Salondame 'pointierte', spielte Agnes Sorma die innere Harmonie und heitere Überlegenheit, die einst in Goethes Mutter ihre tiefste Erfüllung gefunden hatte. Agnes Sorma gab die junge Frau Rat Goethe. Sie spielte Frauen, die nicht klug vom Verstande, aber klug von der Seele her waren, Damen nicht aus Standesgefühl, sondern aus Herzenstakt." (330)

IV. Versuch einer Stilanalyse

Vergleich der Darstellungsweise Agnes Sormas mit den naturalistischen und impressionistischen Kunstintentionen

Welche Charakteristika wiesen nun die künstlerischen Mittel auf, mit denen Agnes Sorma eine ihr eigentümliche Interpretation von Dichtung auf der Bühne realisierte?

Agnes Sorma ist von ihren Zeitgenossen sowohl als stilisierende wie auch als naturalistische Schauspielerin bezeichnet worden. Vor allem in Frankreich, wo zur Zeit ihres Pariser Gastspiels (1899) - trotz der Bestrebungen Antoines - die Darstellungskunst noch der Tradition verhaftet war, und oft auch in deutschen Provinzstädten, wo den Rezensionen die unmittelbare Vergleichsmöglichkeit mit den im Sinne Brahms herangebildeten Schauspielern fehlte, wurde Agnes Sorma als Vertreterin der naturalistischen Richtung betrachtet. In der Erkenntnis, daß die Gestaltungsweise Agnes Sormas durch keine ihrer Ausdrucksmöglichkeiten mehr an die erstarrten stereotypen Darstellungsformen der älteren Schauspielkunst erinnerte, in mangelndem Wissen aber um die tatsächlichen Konkretisierungen des Naturalismus, ordnete man auch Agnes Sorma in die Brahm-Schule ein. Der umgekehrte Fall, gleichfalls vor allem die deutschen Provinzstädte betreffend, ist fast ebenso häufig. Entdeckte man die Abweichungen der Sormaschen Schauspielkunst von der des Naturalismus, wurde sie in Ermangelung anderer Zuordnungsmöglichkeiten als stilisierend bezeichnet. Die meisten Berliner Kritiker haben es - mit Recht - vermieden, die Schauspielerin Agnes Sorma in ein bestehendes Stilschema einzureihen.

Tatsächlich käme eine Eingliederung der Gestaltungsweise Agnes Sormas in ein bestimmtes Stilsystem einer Vergewaltigung ihrer künstlerischen Persönlichkeit gleich. Wenn sie auch vielen Schauspielerinnen ihrer Zeit als Vorbild galt, wenn sie auch, vor allem unter den jüngeren Kräften - meist nicht zum Vorteil deren eigener Anlagen - zahlreiche Nachahmerinnen hatte, so hat sie doch im eigentlichen Sinne nie "Schule gemacht". Vorwiegend individualitäts-geprägte Kunst, Wirkung, die in erster Linie nicht auf einer bewunderungswürdigen Technik, sondern auf organischer Entfaltung des einmaligen künstlerischen Naturells, auf einer irrationalen, beinahe suggestiven Ausstrahlung beruht, kann nicht nachgeahmt werden, ohne daß jede versuchte Kopie einer von dieser Persönlichkeit abgelösten Geste, Miene oder eines Tonfalls maniert und äußerlich wirkte.

Ein Schaffensprozeß wie der Agnes Sormas kann höchstens in seinem Impuls, im Streben nach Originalität (nicht im Sinne des "Eigenartigen", sondern des "Ursprünglichen"), nicht aber in seiner Erscheinungsform nachgeahmt werden, weil dabei gerade seine spezifische Eigentümlichkeit verloren ginge.

Ebensowenig wie ihr Sonderfall schulebildend sein konnte, weil ihre

künstlerischen Mittel nicht unbeschadet von dem sie prägenden Subjekt abstrahiert werden konnten, läßt sich die Kunst Agnes Sormas bedingungslos einer bestimmten Stilcategory zuordnen. Das soll selbstverständlich nicht heißen, daß Kunstwerke, deren Wirkung in erster Linie auf der Individualität des sie Hervorbringenden beruht, grundsätzlich der eindeutigen stilistischen Bestimmbarkeit entbehren. Auch die großen Brahm-Schauspieler, Else Lehmann oder Rudolf Rittner z. B., hatten zweifellos nicht den Naturalismus zu einem Prinzip erhoben, dessen Forderungen sie peinlich genau zu erfüllen suchten.

"Eine tiefe rationalistische Unkenntnis des wirklichen Naturwaltens bringt nämlich jeder solcher (d. h. zur Tendenz erhobene d. V.) Naturalismus. Man sieht nicht ein, daß künstlerisch fruchtbare Natur nur die Natur ist, die im Künstler selbst steckt, die aus seinem Blut, seinen Nerven ins Kunstwerk hinüberströmt" (331),

im Falle Else Lehmanns und Rudolf Rittners eben eine Natur, die sich aufs glücklichste mit den Charakteren eines bestimmten Dramentypus deckte.

Ein Grund für die im folgenden zu beweisende, zunächst einmal thesenhafte Behauptung, Agnes Sorma sei zu den konsequenten naturalistischen Schauspielern nicht zu rechnen, wird in der Tatsache liegen, daß in der persönlichkeitsgeprägten Kunst dieser Darstellerin eine Individualität zum Ausdruck kam, deren Menschenbild mit dem der naturalistischen Weltanschauung und folglich auch mit seiner inhaltlichen und formalen Konkretisation auf der Bühne nicht übereinstimmte.

1. Agnes Sorma und naturalistische Tendenzen:

Vergleichbare Stilzüge

Ein Versuch, die spezifische Eigenart der Darstellungsweise Agnes Sormas einzukreisen - zunächst einmal auf dem Wege eines Vergleichs mit der naturalistischen Schauspielkunst - kann sich ausschließlich auf ihre Bühnenleistungen stützen. Wenn Agnes Sorma auch, wie zu zeigen sein wird, die von Otto Brahm proklamierte Wirklichkeitstreue ebenso streifte wie die Erdentrückheit etwa Josef Kainz', so unterscheidet sie sich in einem Punkt doch wesentlich von beiden:

"Sie ließ sich nur als Künstlerin fassen, während in Brahm der stille Revolutionär und Herold der neuen Anschauung, in Kainz auch noch der Philosoph der Schauspielkunst lebendig waren." (332)

Auswertbare theoretische Äußerungen Agnes Sormas über ästhetische Probleme und kulturelle Fragen ihrer Zeit existieren nicht. Ihre wenigen schriftlichen oder in Interviews festgehaltenen Stellungnahmen zu derartigen Themen lassen erkennen, daß die Schauspielerin ein wenig reflektiertes, vorwiegend gefühlsmäßiges, intuitives Verhältnis zu ihrem eigenen Darstellungsstil und den Kunstströmungen ihrer Gegenwart besaß.

"Man kann also keine Gespräche aufzeichnen, die man mit ihr gehabt, wohl aber Erschütterungen geheimnisvoller Art... ." (333)

Versuchen wir also, Agnes Sormas künstlerische Position in ihrer Zeit aus den Berichten über ihre Dokumentationen, ihre darstellerischen Leistungen, abzulesen, indem wir Elemente ihres Stils an denen der damals vorherrschenden Kunstströmungen, Naturalismus und Impressionismus, messen.

Obwohl der Wirkungskreis der Tätigkeit Agnes Sormas das naturalistische Drama nur am Rande erfaßte (sie hat in keinem naturalistischen Stück Hauptmanns, allerdings in einigen Werken Halbes, Dreyers und Sudermanns mitgewirkt), scheint es uns berechtigt, den Stil der Schauspielerin mit dem der Brahmschule zu vergleichen; denn diese Kunstrichtung erhob Anspruch auf Allgemeingültigkeit und wollte ihre Forderungen in jedem Drama verwirklicht sehen. Ziel der naturalistischen Schauspielkunst war es - als Protest gegen die Schönfärberei der vorwiegend pathetisch-rhetorischen mit stereotypen Gesten und Tönen arbeitenden älteren Darstellungsweise - Bühnenvorgänge mit größtmöglicher Lebensechtheit, "Wahrheit" und "Natürlichkeit" wiederzugeben, und zwar allein mit auch in der Realität des Alltags gebrauchten Ausdrucksmitteln.

In der vorangegangenen Untersuchung der Schauspielkunst Agnes Sormas haben wir feststellen können, daß Unmittelbarkeit und Natürlichkeit auch zu den wesentlichen Vorzügen ihrer Gestaltungsweise gehörten. Unsere Aufgabe wird es nun sein, zu prüfen, ob diese Wirkung, die mit den Tendenzen des Naturalismus übereinstimmte, auch und ausschließlich mit den von ihm als einzig möglich deklarierten Mitteln erreicht wurde oder worin sie sich etwa unterschieden.

Die theoretischen Forderungen, die der Naturalismus an den "modernen" Schauspieler stellte, finden wir zum größten Teil in den Bühnenschöpfungen Agnes Sormas erfüllt. Die tiefe psychologische Durchdringung eines Charakters, die ein Hauptanliegen der naturalistischen Bewegung war, zeichnete auch die Darstellungskunst Agnes Sormas aus (334).

Sie wußte dem Individuellen in unzähligen feinen Nuancen Ausdruck zu verleihen. Wesentlichste Komponente ihrer Gestaltungsmittel war - wiederum in Übereinstimmung mit den Prinzipien der Brahm-Schule - eine äußerst differenzierte Mimik, mit der sie die subtilsten seelischen Regungen zu veranschaulichen wußte:

"Alles lebte erst im Licht dieser zauberischen Augen, die alle Wärme einer edlen Kreatur getrunken hatten und nun auf uns zurückstrahlten. Spiel und Verzweiflung, Angst und Seligkeit, Traum und Tod, in diesen Augen war alles... ." (335)

Eine deutliche Abkehr vom "wildem, zuckenden Mienenspiel", von der Routine des Epigonenzeitalters, bewies

"die zarte Ausdrucksfähigkeit ihres Gesichts, wo ein Spiel mit den Augenbrauen, ein Zucken der Mundwinkel Unendliches sagt." (336)

Wie "modern" die Darstellungskunst Agnes Sormas war, wird uns klar, uns, für die zumindest die Gleichberechtigung des Mimischen und des Sprachlichen selbstverständlich ist, wenn wir uns vergegenwärtigen, eine wie geringe Bedeutung der differenzierte, individualisierende Gesichtsausdruck bis ins 19. Jh. hinein für die Schauspielkunst besaß. Herrschten dort noch die typisch theatralischen Affektäußerungen wie "Augenrollen", "Zähneknirschen" vor, entsprach Agnes Sormas Spiel schon früh dem Streben der neuen Kunst nach einer Menschendarstellung, die mit unaufdringlichen, schlichten, durch feinste Nuancen wirkenden Mitteln subtilste Gemütsbewegungen in ihrer Einmaligkeit anschaulich machte. Bereits über ihre Backfischdarstellungen in den ersten Jahren des Deutschen Theaters unter L'Arronge schreibt Ferdinand Gregori:

"Sie spielte sie so ganz aus ihrer Natur heraus - ohne die übliche Geh- und Stehroutine, und vor allem ohne das fatale Augengeklapper -, bis auch aus diesen Wechselbälgen einer verlogenen Literatur so etwas wie Wirklichkeit oder doch Möglichkeit herauschaute." (337)

Entschieden muß in diesem Zusammenhang einer Behauptung Joachim Wenos, die er in seiner Untersuchung über die Schauspielkunst des Naturalismus aufstellt, widersprochen werden.

Als charakteristisches Merkmal für die Schauspieler der naturalistischen Schule bezeichnet er ihr Vermögen,

"die vielfach blaß und schablonenhaft gezeichneten Menschen der Unterhaltungsstücke... durch die Unmittelbarkeit ihrer Darstellung ... zu beseelen, unwahren Situationen den Schein des Theatralischen zu nehmen und eine dichterisch schlechte Menschengestaltung zu verbessern." (338)

Zu Unrecht spricht er der Schauspielerin Agnes Sorma, die er in dieser Beziehung in Gegensatz zu den typischen Brahm-Schauspielern setzt, diese Fähigkeit ab, obwohl zahlreiche Bemerkungen Brahms selbst gegen diese Behauptung sprechen (339). Es ist als geradezu kennzeichnend für die Darstellungskunst vor allem der jungen Sorma zu betrachten, daß sie es schon früh vermochte (bereits aus der Darstellung ihrer Provinztätigkeit wird diese besondere Begabung deutlich), den blassen, vielfach sogar unerträglich verlogenen gezeichneten Figuren der Unterhaltungsstücke durch selbstschöpferisch hinzugefügte individualisierende Züge zumindest die Fiktion von Realität zu verleihen. Die Fähigkeit, bereits vom Dichter eindringlich charakterisierte Gestalten erschöpfend zu verkörpern, erlangte sie im Gegensatz dazu erst auf einer späteren Stufe ihrer künstlerischen Entwicklung.

Auch die Einfachheit und natürliche Wirkung der Gestik Agnes Sormas entsprach weitgehend den Forderungen des Naturalismus. Übereinstimmend mit den Ansprüchen dieser Schule, lag das Charakteristische des körperlichen Ausdrucks der Sorma vor allem in den kleinen, wenig aufwendigen, dafür aber vielfältig differenzierten und abgeschatteten Gesten, im Unterschied zur Schauspielkunst des Epigonentums, das pathetische Gebärden, ausladende Armbewegungen, effektvolles Arme-

Ausbreiten oder theatralisches Hände-Ringen bevorzugte. Agnes Sorma dagegen vermochte schon durch ein leichtes Zucken der Schulter, eine fieberhafte Bewegung der nervösen Hände, ein Anspannen oder Erschlaffen der Haltung, verbunden mit ihrem die Gebärdensprache noch überragenden Mienenspiel, einen komplizierten psychologischen Vorgang sinnfällig zu machen.

Nicht allein die den Dialog vertiefenden oder, z. B. im Falle der Verstellung, ihn in Frage stellenden Ausdrucksmittel waren im Spiel Agnes Sormas vollendet ausgeprägt. Immer wieder wurde sie auch als Meisterin des stummen Spiels gelobt, auf das auch der Naturalismus - im Gegensatz zu der hauptsächlich mit deklamatorischen Mitteln arbeitenden älteren Schauspielkunst - besonderen Wert legte.

Carl Hagemann betrachtet in seinen "Beiträgen zu einer Ästhetik des Theaters" das stumme Spiel sogar als das geeignetste Kriterium, "die Leistungsfähigkeit des Schauspielers, seine künstlerische Gesamtqualität" zu erkennen.

"Denn eine intensive Darstellung des beredten Schweigens gehört sicherlich zu den heikelsten Anforderungen seiner ganzen künstlerischen Fähigkeit ... die wenigsten Bühnenkünstler können ... spielen ohne zu sprechen... ." (340)

Ein solcher Vorwurf träfe auf die Gestaltungskunst Agnes Sormas nicht zu. Sie erreichte es, durch eindringliche Ausdruckskraft von Mimik und Gestik einen Charakter transparenter zu gestalten, als es das Wort allein jemals ermöglicht hätte, und konnte die Handlung selbst im stummen Spiel, ohne sprachliche Formulierung, weiterschreiten lassen.

Max Burckhard schrieb über Agnes Sormas Nora-Gastspiel in Wien:

"Ich meine immer, wenn ich sie sehe, sie bedürfte auf der Bühne der Sprache des Mundes gar nicht, da sie alles so klar und deutlich, ohne jede Vordringlichkeit mit dem beweglichen, in seiner Mannigfaltigkeit unerschöpflichen Spiel ihrer Mienen und ihrer Augen zu sagen vermag, die in Angst erstarrend, in Sehnsucht leuchtend, in Freude lachend, in Seligkeit strahlend, uns mittheilen und glaubhaft machen können, wozu bloße Worte nicht mehr ausreichen... ." (341)

Auch bei Passagen, an denen Agnes Sorma nur zuhörende Funktion hatte, war sie stets aktiv am Spiel beteiligt, ohne dabei von der eigentlichen Handlung abzulenken. Ihre gestalterische Spannung ließ nie nach, jedes Wort ihres Partners spiegelte sich in ihren Mienen wider, jeder Geste, jedem Ausspruch der übrigen Mitspielenden folgte ihre Reaktion. Den Tendenzen des Naturalismus entsprach auch ihre verinnerlichte, den jeweiligen Empfindungszustand der darzustellenden Gestalt charakterisierende Sprachgestaltung, die nichts gemein hatte mit der vom neuen Kunststreben bekämpften

"einschläfernde(n) sinnlose(n) Gewohnheit rein dynamischer Wirkungen", dem "wellenförmigen Auf und Ab des Tons, mit laut und leise, säuseln und donnern." (342)

Schon bei ihrem ersten Auftreten am Deutschen Theater unter L'Arronge war die Natürlichkeit ihres Sprechtons aufgefallen; im Laufe des künstlerischen Reifeprozesses erwarb ihre Stimme eine Fülle von unerschöpflichen, aber unauffälligen, absichtslos wirkenden Nuancen, die die mangelnde Stärke ihres Sprechtons völlig ausglich. Übereinstimmend mit den Forderungen des Naturalismus, lag das Charakteristische ihrer Sprachgestaltung weniger in Variationen der Stimmstärke als in der abwechslungsreichen Stimmfärbung, die zu der auch vom Naturalismus angestrebten stark psychologisierenden Menschengestaltung beitrug.

2. Abgrenzung des Darstellungsstils Agnes Sormas gegen die konsequent naturalistische Gestaltungsweise

Die sich aus der vorangegangenen Erörterung ergebende weitgehende Übereinstimmung der naturalistischen Stilmittel mit denen Agnes Sormas ist jedoch nur eine scheinbare. Sie resultierte im wesentlichen aus der Untersuchung derjenigen Kriterien, durch die sich die Darstellungskunst der Brahm-Schule und die Agnes Sormas gleichermaßen vom typisierenden Schauspielstil des Epigonenzeitalters unterschieden.

Bei einer Fragestellung jedoch, die die gemeinsame Entfernung von der vorwiegend pathetisch-rhetorischen älteren Gestaltungsweise nicht in Betracht zieht und den Schauspielstil Agnes Sormas unabhängig davon an der Darstellungsart des Naturalismus mißt, ergeben sich unübersehbare Gegensätze zwischen beiden.

Wenn wir von "dem" Naturalismus auf der Bühne sprechen, so sind wir uns darüber im klaren, daß wir nicht die ganze Vielfalt der Phänomene, die unter diesem Begriff zusammengekommen sind, erfassen können. Es muß daher erwähnt werden, daß im folgenden selbstverständlich nicht der Naturalismus als kritisches Programm gemeint ist, sondern Naturalismus als Tendenz, d. h. die (irrtümliche) Auffassung von seiner Funktion als Grundlage der Kunst überhaupt (343).

Wenn wir also bei unserer Untersuchung Einwände gegen "den" Naturalismus erheben, so bleibt seine historische Leistung, die Energie, die von ihm ausgegangen ist, damit unangefochten.

Der Versuch, Agnes Sormas Schauspielstil durch einen Vergleich mit dem des Naturalismus zumindest einzukreisen, muß von einer Untersuchung der - wie zu zeigen sein wird - verschiedenen Triebkräfte und Grundlagen beider ausgehen. Alleingültiger Maßstab der naturalistischen Gestaltungsweise - nicht nur ihr Stoff - war das alltägliche Leben in seinen äußeren Erscheinungsformen.

Wenn Arno Holz, wie Wilhelm Emrich ausführt, seinen berühmten Lehrsatz "Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein" im kantisch-kritischen Sinne aufgefaßt wissen wollte, also unter Natur "die gesamte Vorstellungswelt des Menschen, die innere wie die äußere" (344) verstand, so hat die naturalistische Schauspielkunst diese Forderung nur teilweise, d. h. nur auf die äußere Erscheinung bezogen, realisiert. Zwar war es ihr Ziel, durch eine differenzierte Gestaltung von Sprache, Mimik und Gebärde seelische Zustände sichtbar zu machen, einziges erlaubtes Mittel zu ihrer Konkretisierung jedoch war eine photographisch genaue Widerspiegelung alltäglicher Töne und Gesten. Indem die Brahmschule die scharfe Charakterisierung des äußeren Menschen, seiner Körperhaftigkeit und Milieugebundenheit, nicht auf das naturalistische Drama beschränkt wissen wollte, verkannte sie die Gesetze der Bühne und der außernaturalistischen Dramatik, die andere als die des alltäglichen Lebens sind. Wirklichkeitstreue wurde auf die Spitze getrieben und wirkte durch die Anhäufung und uneingeschränkte Verwendung nebensächlicher und zufälliger Züge eintönig, pedantisch, ausdruckslos, oft sogar unwahrhaftig, weil das Wesentliche des Dramas durch photographische Genauigkeit der äußeren Erscheinung nicht getroffen wurde.

Die Bemerkung Herbert Iherings,

"die Gegner lehnten Brahm nicht deshalb ab, weil er das 'Leben' gab, sondern deshalb, weil er etwas anderes gab, als was sie unter 'Leben' verstanden. Brahms Wirklichkeit war nicht ihre Wirklichkeit. Ja, sie empfanden sie als gegen die Wahrheit, als gegen das Leben gerichtet" (345),

dieser Hinweis trifft auch auf die Anschauung Agnes Sormas, wie sie sich in ihren Kunstschöpfungen manifestierte, zu.

Wir haben gezeigt, daß die Skala ihrer künstlerischen Mittel wichtige Elemente der naturalistischen Prinzipien enthielt, ihr ausschlaggebender Vorzug lag jedoch darin, daß sie sich nicht auf diese beschränkte.

Die Ursache dafür ist in ihrer Intention als Künstlerin zu sehen, die wahre Struktur menschlichen Seins sichtbar zu machen, nicht nur seine äußeren Erscheinungen, aber auch nicht nur seine Ideologien allein. Ihr kam es darauf an, seelische Vorgänge selbst zu versinnlichen, ohne sich in deren Realisierung irgendeine Beschränkung ihrer Darstellungsmittel aufzuerlegen. Auch Ziel Agnes Sormas war es, das "wahre Leben" darzustellen, der Inhalt jedoch, mit dem sie diesen Begriff gefüllt sah, und folglich auch seine schauspielerische Konkretisierung, unterschied sich wesentlich von dem der naturalistischen Schule.

In einem Interview nahm die Schauspielerin - offenbar nicht besonders reflektiert - selbst Stellung zu diesem Problem:

"Ich war immer davon überzeugt, daß die, wenn auch noch so geschickte und sorgfältige Ausmalung des Äußerlichen, wie sie von dieser (naturalistischen d. V.) Schule als oberster Grundsatz ver-

kündet wurde, nicht von langer Lebensdauer sein könnte, daß es etwas viel Höheres und Tieferes gebe, als die Apostel der Natürlichkeit jemals erreichen konnten... So launisch und unberechenbar die Mode immer ist, so viele Werte sie auch prägt, schwimmt das Echte doch stets oben auf. Man muß nur warten können, bis sich die trüben Wasser wieder verlaufen haben... " (346)

Nicht der Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern der Anschauung vom allein kausal bestimmten materialistischen Prinzip des Lebens widersprach die künstlerische Gestaltung Agnes Sormas. Was die intensive Wirkung etwa Else Lehmanns und Rudolf Rittners ausmachte, eine unbedingte Gebundenheit an die Realität,

"eine inbrünstige Hingabe an das Wirkliche, eine rührend treue Liebe zur Natur; zu der Natur, wie wir sie alltäglich als strengen Herrn in und über uns fühlen" (347),

diese absolute Verflochtenheit mit dem Irdischen kennzeichnet gleichzeitig ihre Grenze.

Agnes Sorma vermochte diesen engen Rahmen, über den hinaus die Wirksamkeit der ausschließlich naturalistischen Schauspieler versagte, zu sprengen. Waren diese nur dort mächtig, wo sie den Alltag als einziges Reservoir der Kunst hinstellten (348), so besaß Agnes Sorma - neben den realistischen Ausdrucksmitteln - mit dem die reale Welt überwindenden Traum, mit dem Höhenflug der Phantasie (weniger des Geistes wie z. B. Josef Kainz) auch die Geste, den Ton, der ins Außerirdische, Übersinnliche verwies und sie zur Gestaltung eines weit größeren Gebiets der Dramatik, auch der stilisierenden, befähigte. Agnes Sormas Bereich war, wie Georg Hirschfeld es formulierte, das "Jenseits", das "Sehnsuchtsland des Möglichen, der erlösten Grazie". (349)

Sie vermochte ihre Gestaltungsmittel dem jeweils zu realisierenden Drama anzupassen und den persönlichen Stil einer Dichtung zu treffen, denn

"das letzte der Kunst ist nicht die bloße Natürlichkeit, die Wiederholung der Wirklichkeitszüge, und die darstellenden Künstler müssen... die Optik des Dichters treffen, unter der er sieht, die Form, in der sich Gesehenes aus einer individuellen Anlage mit Notwendigkeit gestaltet". (350)

Brahm versuchte, auch das klassische Drama mit der Wahrheit des realen Lebens zu geben, weil er es als idealistisch, als Verfälschung der Wirklichkeit, empfand. Er erkannte nicht, daß im klassischen Drama der Maßstab für seine Wahrheit nicht im "Leben", sondern in den Größenverhältnissen, die es sich selbst gesetzt hat, liegt. Durch realistische Gesten aus dem Konversationsstück, durch den Ton des Alltags, durch willkürliche Pausen und ablenkendes Requisitenspiel wurde die seelische und geistige Hochspannung der Gestalten, die Energie und Intensität der Vorgänge zerstört, der Aufbau und Rhythmus der Sprache zerrissen und die Idee des Dramas verschleiert.

Die Geste besaß in der naturalistischen Schauspielkunst in erster Linie

logische Funktion, d. h. sie erklärte, interpretierte und betonte den Sinn der Rede, in der Sprache der Funktion des Satzakzents vergleichbar. Solange diese Art der Körpersprache, die auf ihre selbstschöpfenden Momente verzichtete und ihre Hauptaufgabe darin sah, korrekte Wiedergabe von Literatur zu sein, die Rede des Schauspielers begleitete, wirkte sie wohl ausdruckschwach und pedantisch, aber ihre ganze Unzulänglichkeit offenbarte sich erst im stummen Spiel. Im realistischen Drama, wo der Dialog gewöhnlich in rascher Folge von den einzelnen Darstellern übernommen wird, machte sich die Problematik der logisch-sinngemäßen Unterstreichungen durch den kurzen gestischen Akzent weniger stark bemerkbar als im stilisierenden Schauspiel oder gar im klassischen Versdrama, wo der Darsteller oft über beträchtliche Zeiträume hinweg die Rede des jeweiligen Protagonisten durch körperliche Beredsamkeit begleiten muß. Bei solchen Passagen beschränkte sich der zum limitierten Schweigen verurteilte naturalistische Durchschnittsschauspieler häufig darauf, bewegungsmäßig die rein logische Gefühlsreaktion auf einen wortsinngemäßen Eindruck zu geben, bei jedem Satz etwa durch eine knappe Geste des Verstehens zu antworten, durch Vernunftgebärden, die den Sinngehalt einer ganzen Szene nicht zu treffen vermochten und trotz ihrer Einfachheit durch ihre Kürze und die daher notwendige Vielzahl die große Linie des Gefühlsablaufs zerstörten.

Auch Agnes Sorma gestaltete normalerweise mit kleinen Gesten; sie waren aber nicht rein logischer Natur, d. h. nicht nur übliches Körpersymptom einer Gemütsbewegung. Sie verstand es, im stummen Spiel gleichzeitig den Sinn des Sprechenden wie des Zuhörenden zu vermitteln, indem sie den seelischen Eindruck der Rede nicht nur widerspiegelte, sondern ihn gleichzeitig umwandelte, d. h. in ihrer Gebärde bildete sich mit dem momentanen Eindruck auch schon die sich vorbereitende Reaktion der Entgegnung ab und schuf dadurch einen Übergang zum Sprechen.

Auch Agnes Sormas Klassiker-Gestaltung war, wie es Brahm gefordert hatte, vom übertriebenen Pathos und den theatralischen Gebärden des bekämpften Hoftheater-Stils weit entfernt. Sie vermied alles deklamatorisch Starke, äußerlich Wilde, dekorativ Prachtige, löste den Vortrag in Sprechen, die Worte in Gesten, die den Eindruck des Organischen und Unwillkürlichen machten, auf. Auch sie individualisierte die Gestalten Shakespeares, Grillparzers, Lessings und Ibsens, aber sie privatisierte sie nicht. Ihre Nuancen hatten nicht die Funktion, realistisch zu illustrieren, Zustandsmalerei zu geben und damit vom eigentlichen Geschehen abzulenken, sondern dienten zur Entwicklung und Steigerung der Szene. Dank ihrer körperlichen Spannkraft, ihrer Phantasie und ihres Einfühlungsvermögens konnte sie nicht der oft beobachteten Unart naturalistischer Durchschnittsschauspieler verfallen, sich - hatten sie den Dialog an den Partner abgegeben - im Hintergrund zu "unterhalten", um "natürlich" zu wirken. Die bei solchem Vorgehen intendierte Bescheidenheit und Unauffälligkeit verwandelte sich in ihr Gegenteil, in Vermessenheit, da der Darsteller, der im Hintergrund "lebensecht" plauderte, die Aufmerksamkeit des Zuschauers

von der Handlung ab - und auf sich lenkte. Agnes Sorma war auch in stummen Szenen stets aktiv am Spiel beteiligt und drückte die Stimmung und die Spannung der Szene in Mimik und Gebärde aus.

"... es gibt wohl kaum eine zweite deutsche Schauspielerin, die so zuhören kann: man braucht kein Wort ihres Partners zu verstehen; man sieht jedes an ihr" (351),

schrrieb Hermann Bahr.

Während die Gefahr der ausschließlich naturalistischen Darstellung darin bestand, durch pedantische Vervollständigung des Milieus, durch das Detail der Lebensstudie den Fluß der dramatischen Handlung zu unterbrechen, war Agnes Sorma fähig, über das Detail zur Konzentration und Sammlung zu gelangen, Sachlichkeit der Realität nicht mit ihrer Banalität zu verwechseln; denn ihre Gestaltungskunst besaß die Selbstverständlichkeit des Organischen, in der Zufälliges keinen Raum hat.

Agnes Sorma versuchte, Psychisches direkt zu versinnlichen, ohne Umweg über die alltäglichen Körpersymptome, die durch seelische Ereignisse normalerweise hervorgerufen werden. Quelle ihrer Ausdrucksmittel war nicht das alltägliche Leben, sondern die Phantasie, die Vorstellungskraft, aus der heraus sie Gebärden fand, die nicht nur logische Funktion, sondern starken Gefühlswert besaßen, die die Kraft hatten, den Empfindungsgehalt ganzer Satzperioden zu vereinen oder wortlos einen psychischen Prozeß in eine einzige große Gebärde zu binden. Deshalb entsprach ihre Darstellung auch der gehaltlichen und sprachlichen Konzentration und Verkürzung des stilisierenden Dramas, dessen Ballungen von Gedanken, Empfindungen und Stimmungen die naturalistische Schauspielkunst mit ihrer Vielzahl von zufälligen und privaten Details nicht gerecht werden konnte.

Agnes Sorma beschränkte ihren körperlichen Ausdruck nicht, wie es der naturalistische Doktrinarismus forderte, auf solche Gebärden, die der genau beobachteten Realität entnommen waren. Bekanntlich haben die Symptome, durch die sich seelische Vorgänge am wirklichen Menschen verraten, keineswegs immer suggestive Kraft, die nötig ist, um die innerlichen Regungen nicht nur verständlich zu machen, sondern sie auch in den Gemütern der Zuschauer vibrieren zu lassen.

Wenn es die Stimmungskonzentration der Rolle erforderte, vor allem für den Ausdruck starker Gefühlsbewegungen, griff Agnes Sorma auch zur großen, zusammenfassenden Gebärde, "erdichtete" sie Gesten, die den seelischen Zustand einer Gestalt eindrücklicher vermittelten und die notwendige Empfindungsreaktion des Publikums unmittelbarer hervorriefen, als es die im Alltag üblichen Körpersymptome vermögen, und sie verstand es, den selbstschöpferisch geprägten Gebärden den Anschein zu verleihen, als seien sie der Natur abgelauscht.

3. Agnes Sorma an der Peripherie impressionistischer Zielsetzungen

Weit eher als dem Naturalismus ist Agnes Sorma in dieser Beziehung dem Impressionismus verwandt, dessen Bestreben es war, das vom Dichter implicite dargestellte Innere unmittelbar zu versinnlichen, für die in der Dichtung enthaltene Wahrheit "deutliche Symbole" zu schaffen, um "endlich alles Außen ganz Innen" (353) werden zu lassen.

Auch die Kunst Agnes Sormas erfüllte diese Forderungen.

"Die Mimik des Gesichts und der Geberde, die Worte der wunderbar fein nuancierten Rede - so großartig das alles an sich ist - bedeuten bei der Kunstübung der Sorma nur den kleineren Theil ihrer Leistung. Sie sind eben nur das nothwendige, fast möchte man sagen absichtslose Spiegelbild dessen, was die Künstlerin in der Tiefe ihrer Seele empfindet und durchlebt. Ihrem Spiel gegenüber begreift man das, was auf einem anderen Kunstgebiete als 'Impressionismus' bezeichnet wird: das fast unmittelbare, jedenfalls nur durch schwache Andeutungen unterstützte unmittelbare und unwiderstehliche Wirken von Seele zu Seele... ." (354)

Sie erreichte diese Wirkung dadurch, daß das Erste und Eigentliche ihrer Gestaltung die spezifische seelische Stimmung war, aus der heraus sie, wenn es die Rolle erforderte, eine Geste oder einen Ton "erfand", bei dem es nicht direkt auf die resultierenden körperlichen Reaktionen ankam, sondern in der die Körpergefühle höchstens einen harmonisch begleitenden Charakter zu der seelischen Stimmung hatten, aus der die Gebärde stammte.

Dokumentieren wir diese theoretische Erörterung an Beispielen.

Wolfgang Philipp schreibt in seiner "Grammatik der Schauspielkunst":

"Wie spiegelt sich meist Schreck und Entsetzen... im stummen Spiel wider? Gewöhnlich greift der 'Ergriffene' nach dem Herzen und schnappt nach Luft. Nun wissen wir zwar, daß Schreck und Entsetzen im Leben Herzschlag und Atem stocken lassen. Das aber ist eine begriffliche Massenbeobachtung, mehr Denkkontrolle als wirkliche Lebensäußerung; denn gerade diese spricht sich so verschieden aus, wie die Individuen verschieden sind. Und eben dort, wo die Äußerungen von der traditionellen Denkschablone abweichen, wirken sie überzeugend, mitreißend, 'echt': Ich sah einmal vor vielen Jahren Agnes Sorma in einem unbedeutenden und längst vergessenen Stück. Beim Heranbrechen eines tödlichen Schicksalsschlages stand sie einen Augenblick unbeweglich, gleichsam vom Blitz getroffen, um sich dann plötzlich im Wirbel, wie in einem Tanz, um sich selbst zu drehen. Der gleichen habe ich weder vorher noch nachher je in der Wirklichkeit gesehen, und doch wirkte es so erschütternd und 'lebenswahr', wie das Leben selbst. Vom Stück weiß ich nichts mehr, aber diese vom Entsetzen hervorgerufenen Wirbelbewegung Agnes Sormas hat sich mir unvergeßlich eingeprägt." (355)

Ebenfalls an eine Wirbelbewegung mit ganz anderer Ausdrucksfunktion, aber für das alltägliche Leben im gleichen Maße ungebräuchlich, erinnert sich Ludwig Berger:

"Wahrscheinlich gibt es nur wenige noch, die Agnes Sorma als 'Minna von Barnhelm' erleben durften, die Meisterin des Lächelns und der Tränen und einer lieblichen Fraulichkeit, aber uns letzten überlebenden Zeugen ihrer betörenden Kunst wird der komödisch protestierende Lessing-Satz immer im Ohr hängenbleiben, bei dem sich Agnes Sorma verliebt und mit graziöser Ironie schnell um sich selber drehte: 'Oh, ich weiß wohl, die Ehre ist ..' und nun kam die übermütige Drehung mitten in Lessings schönste Gedankenstriche hinein, eh sie vollendete: '... die Ehre!' Das war so hineinreichend verspielt, daß nur ein Stock wie der gekränkte Tellheim nicht dieser Minna sofort um den Hals fiel, um der verliebten Quälerei ein Ende zu machen." (356)

Was im Alltag einer Vielzahl von Sätzen und Gebärden bedürfte, das drückte diese eine Wirbelbewegung treffender als Worte selbst es vermocht hätten, in konzentrierter Form aus:

Sie schloß die ganze lustspielhafte Stimmung dieser Szene ein, die rokokohafte Anmut und Beweglichkeit der Lessingschen Gestalt, ihre Überlegenheit im Humor Tellheim gegenüber und charakterisierte deutlich Minnas liebenswürdige Koketterie als Ausfluß des Temperaments. Indem die Künstlerin den Gehalt der Lessingschen Gedankenstriche bünnengerecht durch eine ausdrucksvolle Geste interpretierte, trug sie außerdem zur Charakterisierung Tellheims bei: Jene geistige Beweglichkeit, in einer gleichermaßen ironischen wie anmutigen Gebärde konkretisiert, kontrastierte den ganz in seinem überspitzten Ehrempfinden verharrenden Tellheim und forderte den hier als Publikumsreaktion intendierten Unmut über seine Verstocktheit heraus.

Noch ein drittes Beispiel sei angeführt, um Agnes Sormas Ausdrucksmöglichkeiten, die dank ihrer Intensität die alltäglichen Gestaltungsmittel der naturalistischen Schauspielkunst übertrafen, zu verdeutlichen. Ein Moment tiefsten Schmerzes, in diesem Fall von Agnes Sorma rein mimisch versinnlicht, blieb Julius Bab im Gedächtnis haften:

"... einmal stand in karg geschnürtem Kleid eine ostelbische Gutsbesitzerstochter auf der Bühne, und der geliebte Vetter, Offizier, nimmt Abschied, um in ein tödliches Duell zu gehen. 'Fritzchen' von Sudermann war das. Kainz spielte den jungen Menschen und Nissen den Vater, den Gutsbesitzer. Jetzt neigt er sich zu dem Mädchen und flüstert - denn eine kranke Mutter, die nichts hören darf, ist nah -: 'Nimm Abschied von ihm, du siehst ihn nie wieder'."

Keines der im Alltag gewohnten körperlichen Symptome, die durch schmerzliche Erschütterung hervorgerufen werden, benutzte Agnes Sorma, um den Gefühlsgehalt dieses Augenblicks zu realisieren. Sie "erschuf" einen Ausdruck, der das Wesen dieses todbringenden Schreckens im Kern traf und auf einen kurzen Moment konzentrierte. Sie schrie nicht auf, griff sich nicht ans Herz, sank nicht um,

"sie schien nur eine Sekunde zu fallen, und in diesem Gesicht, das plötzlich stillstand, begannen die großen Augen sich zu drehen

- langsam sich völlig aus dem Kopf heraus zu drehen -, Nacht werden, Tod war plötzlich in dem Gesicht. Eine Sekunde nur. Aber eine immer unvergeßliche. . ." (357)

In gleicher Weise diente Agnes Sorma auch in der Sprachbehandlung nicht allein der Ton des Alltags als Maßstab ihrer künstlerischen Gestaltung. Einziges Kriterium war auch hier die unmittelbare Versinnlichung von Stimmungsgehalten und deren natürliche Wirkung, nicht deren tatsächliche Herkunft aus dem realen Leben.

Brahm wollte nur den Ton des Alltags auf der Bühne hören, jede künstlerische Prägung der Sprache, wie sie das stilisierte Drama erfordert, galt als "unecht". Als Reaktion auf die künstlich überhöhte Sprachgestaltung des Epigonenzeitalters, wehrte man sich nun gegen jegliche Formung. Um die Sprache älterer Werke neu zu "beleben", zerriß man ihren bewußt geprägten Satzbau und versuchte, ihn durch Verschleppen oder Überhasten, durch Pausen, Ritardandos und Fermaten der Sprache der Wirklichkeit anzupassen. Das "Fallenlassen von Wörtern, Verschlucken, Wiederholen, Näseln oder Kauen" (358), die Tendenz, "natürlich zu reden und zu schweigen, mit beliebig vielen Gedankenstrichen und Punktstrichen, mit Ahs! und Hms!" (359) war charakteristisch für die naturalistische Sprechweise.

Schon durch die äußerlichen Merkmale des Sprechtempos und der Deutlichkeit unterschied sich die Wortgestaltung Agnes Sormas von der der naturalistischen Schauspieler. Während jene, in ihrem Bemühen, alles Pathetische und Deklamatorische zu meiden, die Sprache oft bis zur Unverständlichkeit "lebensecht" machten, fiel im Spiel Agnes Sormas gerade die "Kunst des deutlichen und transparenten Sprechens" (360) auf, in der Max Burckhard sie auf eine Stufe mit der Duse stellte. An die Italienerin erinnerte Hermann Bahr ebenfalls "das prachtvolle Tempo ihrer Rede" (361), das wahrscheinlich auch durch die jahrelange Zusammenarbeit mit Josef Kainz beeinflusst wurde. Wie Josef Kainz beherrschte sie außerdem - allerdings nicht auf der frühesten Stufe ihrer schauspielerischen Entwicklung - die Kunst des Versesprechens, eine Fähigkeit, die den typischen Brahm-schauspielern völlig fehlte und um die sie sich, weil sie als unnatürlich galt, auch gar nicht bemühten. In der Kunst des Versesprechens aber manifestierte sich vor allem ein ausgeprägtes Gefühl für den Rhythmus der Sprache, das Agnes Sorma im Gegensatz zu den ausschließlich naturalistischen Schauspielern besaß. Das rhythmische Element machte die Sprache Agnes Sormas - neben der Tonfärbung und der Sprachmelodie, auf die wir noch zu sprechen kommen - besonders eindringlich, sein Fehlen trug zur Farblosigkeit der naturalistischen Redeweise bei. Die Psychologie hat nachgewiesen, daß rhythmischen Bewegungen seelische Vorgänge in lebendiger Wechselwirkung entsprechen (362). Ein Gefühl, das sich zur Leidenschaft steigert, wird weniger durch den äußeren Stärkegrad als durch gesteigerte Wiederholung bis zum rhythmischen Einhämmern zum Ausdruck gebracht. Im Rhythmus der Sprache, besonders deutlich im Versdrama, ist also bereits eine bedeutende Komponente des auf der Bühne zu realisierenden Empfindungsgehalts von Dichtung enthalten.

"Nicht Worte und Begriffe sind es letzten Endes, die die Tiefe des Grams, die Qual des Schmerzes, die Gewalt der Erhabenheit, den Sturm der Leidenschaft einer verstehenden, mitfühlenden Seele mitteilen, sondern die Klangfarben und vor allem die rauschend dahinziehenden Tonwogen, die rhythmisch gegen den Strand unserer Seele branden, sie sind es, die uns den wahren Begriff des Grames, des Schmerzes, der Erhabenheit, der Leidenschaft vermitteln - nicht aber die nackten, ärmlichen Begriffsskelette des Wortes selbst, nicht also unsere Wortsinnsprache, die lediglich wie der sprühende Schaum auf der Spitze dieser brandenden Wogen aufleuchtet." (363)

Nicht allein im klassischen Drama offenbarte sich Agnes Sormas Gefühl für den Rhythmus, das zur unmittelbaren Ausstrahlung von Seelengehalten beitrug. Als Nora z. B. betonte sie den Wesenskern ihrer Interpretation durch häufige Wiederholung der wichtigsten Worte, obwohl der Dichter sie nur ein einziges Mal vorschrieb.

In der letzten Auseinandersetzung Noras mit Helmer klang das zentrale Motiv der Deutung Agnes Sormas in den Worten an:

"Eine Frau sollte also nicht das Recht haben, ihren alten sterbenden Vater zu schonen oder das Leben ihres Mannes zu retten! So etwas glaube ich nicht!"

Diese letzten fünf Worte wiederholte Agnes Sorma als Nora "mit trotziger Energie" (364) immer wieder und erreichte nicht zuletzt durch das rhythmische Element, ihre Aussage auf einen Höchstgrad an Intensität zu steigern.

Das Phänomen, daß die Sprechweise Agnes Sormas so viel eindringlicher als die der naturalistischen Schauspieler wirkte, ist also wenigstens zum Teil durch die Tatsache zu erklären, daß das rhythmische Empfinden, das den Brahmschauspielern fehlte, in ihren Gestaltungen ausgeprägt zum Vorschein kam. Bereits bei der Erörterung ihres körperlichen Ausdrucks haben wir auf den Gefühlswert der Gebärden Agnes Sormas - im Gegensatz zur vorwiegend logischen Funktion in der Brahm-Schule - hingewiesen. Auch durch den Rhythmus drückt sich Psychisches in unmittelbarer Weise aus, während die Sprache des Naturalismus wiederum durch das rationale Moment bestimmt war. Die naturalistische Schule wollte Dichtung durch logisch-grammatische Überlegungen interpretiert wissen. Ihr kam es auf intellektuelle Klarheit an, die sie durch sinngemäß "richtige" Akzentuierung des wichtigsten Wortes erreichte. Tonmelodie und Rhythmus wurden nicht berücksichtigt, im Gegenteil: durch den Wortakzent, der das Unbegrenzte, Vieldeutige durch das klar Eindeutige ersetzt, mußte die Kontinuität zerstört werden. In der Prosa des naturalistischen Dramas war eine derart sachliche Sprachbehandlung angebracht, in jeder anderen Dichtung aber mußte sie die Stimmung zerstören.

In Agnes Sormas Sprachbehandlung dagegen lag der Schwerpunkt nicht in der grammatisch-logischen Aufschlüsselung eines Satzes, in der zweck- und wertmäßigen Einordnung seiner wichtigen und unwichtigen Bestandteile, sondern in den musikalischen Elementen der Sprache.

Ihre besondere Fähigkeit bestand in der direkten Vermittlung von Empfindungs- oder Stimmungsgehalten, für die die treffendste Ausdrucksmöglichkeit in der Sprachmelodie liegt. Sie charakterisierte nicht durch das begriffliche Wort, sondern durch die Klangfarbe, das Timbre, durch den "Farbausdruck des seelischen Grundtones" (365), durch die Melodie der Wortfolge. Naturgemäß wurde bei einer solchen Sprachbehandlung die Kontinuität des Satzes selten durchbrochen. Lag also das Hauptgewicht der naturalistischen Sprachbehandlung im Logischen, Sachlichen, so war das eigentliche Gebiet der Sormaschen Darstellungsweise das Gemütvolle.

An Agnes Sormas Noragegestaltung hob Julius Hart (366) hervor, daß sie als einzige in der Dialogführung den tatsächlichen Stimmungsgehalt traf, weil sie die Charakteristik in die Sprechmelodie, d. h. in die Wortfolge legte, während ihre Partner, nicht erkennend, daß auch Ibsen stilisiert, den konzentrierten Satzbau durch frei hinzugefügte Nuancen "aufzulockern" versuchten und vor allem durch einen alltäglichen Tonfall den ideellen Gehalt der Dichtung nicht trafen. Das detaillierende Sprechen des Naturalismus, das Herausheben und Fallenlassen einzelner Wörter, die pedantische Logik der Sprachgestaltung, zerstörte den Stimmungsgehalt und die Spannung der Satzperiode. Agnes Sorma charakterisierte durch die Tonfolge, durch die Satzmelodie, ihre Stimme konnte unabhängig vom begleitenden Wort jubeln oder klagen, jauchzen oder wimmern, sie brachte, etwa als Frau Alving, zarteste Tonfolgen ohne logisch akzentuierte Betonungen, charakterisierte allein durch die Führung der Sprechmelodie.

"Sie kannte die zartesten Tonschwebungen, die feinsten Lautnuancen, die leisesten Übergänge. Sie sprach wie komponiert, und doch entfernte sich ihr Dialog nie über die Grenzen der Sprache. Niemals gab Agnes Sorma musikalische Lautmalereien, niemals gab sie jenen Sprechgesang, der oft - in gefährlicher Verirrung - mit der Sprechmelodie verwechselt wurde. Agnes Sorma hatte das empfindlichste Ohr für den Tonfall der Sprache und wandelte diesen Tonfall in unerschöpflichen, aber auch unauffälligen Nuancen ab. Agnes Sorma kannte das Grundthema und die Variationen. So verlor in ihrem Munde die Rede jede Schwere. . ." (367)

Dabei veränderte sie ihren Grundton nach der dynamischen Seite nicht allzu stark, ihre Stimme war,

"mit dem unerforschlichen Reiz des Lebendigen, oft sanft in sich hineingepreßt, nach der Spielweise der damaligen Zeit selten nur bis zum Äußersten entflammt, vielleicht in der Höhe sogar nicht ganz ausgiebig". (368)

Wenn Agnes Sorma einen jähen Wechsel der Empfindung, zum Beispiel von zärtlicher Hingebung zum Entsetzen, darstellen wollte, so ließ sie ihre Stimme nicht vom kosenden Geflüster bis zum wilden Aufschrei anschwellen. Nicht die Stimmstärke, sondern die Stimmfärbung wurde

variiert, melodisch wurde der Grundton verändert, der in kleinen Schallnuancen rührendste Zärtlichkeit auszudrücken vermochte und dann rauh sein konnte, wie der Haß ihn gestaltet, oder heiser und schrill, wie Entsetzen oder Leidenschaft ihn verwandelt. Weil die unmittelbare Quelle ihres künstlerischen Schaffens die Phantasie und nicht die Beobachtung der Natur war, gelang es ihr, Töne zu finden, wie man sie im Alltag vielleicht nie gehört, die aber die Fülle der sich kreuzenden Gemütsbewegungen erhellten und vor allem ein intensives Mitempfinden im Zuhörer erregten, daher oft naturwahrer wirkten als üblichste Töne des Alltags.

Dabei erfüllte sie durchaus die Tendenzen des Naturalismus, die reine Deklamation zu vermeiden. Es wird zu zeigen sein, daß in ihrer Darstellung selbst die zum rein Rhetorischen verleitende Abrechnungsrede Noras den Eindruck einer ganz spontanen Empfindung machte (369).

Wie bereits bei der unmittelbaren gestischen oder mimischen Versinnlichung eines Stimmungsgehalts ohne Umweg über reale körperliche Symptome fühlen wir uns durch einige Züge der Sprachgestaltung Agnes Sormas an impressionistische Wesensmerkmale erinnert. Schon ihr schnelles Sprechtempo zwingt Assoziationen zur impressionistischen Musik auf, die das Prestissimo zur Erreichung stimulierender, nervenreizender Wirkungen bevorzugte. Die Eigenart der Symphonischen Dichtungen und Rhapsodien Liszts z. B., möglichst akzent- und absatzlos, in atemloser Hast eine Tonfolge fortstürzen zu lassen, hatte etwa die gleiche Funktion wie das schnelle Sprechtempo Agnes Sormas, denn je schneller die Töne aufeinanderfolgen, desto stärker wird der sinnliche Reiz der Abwechslung, desto deutlicher, weil komprimierter, wird der ausgedrückte Empfindungsgehalt.

Stärker jedoch noch erinnert Agnes Sormas Charakterisierung durch die Sprechmelodie (und nicht in erster Linie durch logische Akzentuierung) an die Intention der impressionistischen Lyrik, durch die rein sinnlich-musikalische Bedeutung des Rhythmus und Reimes oder durch die Klangfarbe einer Wortfolge, durch Helle und Tiefe, Dumpfheit, Rauheit und Spitzigkeit von Tönen allein - unter Zurückdrängung des konkreten Sinns - Seelenstimmung auszulösen:

"Durch genau erwogene wahl und anhäufung von konsonanten und vokalen bekommen wir einen eindruck ohne zutat des sinnes" (370),

heißt es in den "Blättern für die Kunst".

Wenn wir den Impressionismus als Konsequenz des Naturalismus auffassen, als extreme Verfeinerung derselben stilistischen Mittel nach der Seite des Sensualistischen und Psychologisch-Spirituellen, (also nicht nur auf die genaue Erfassung des äußeren Menschen und seines Milieus beschränkt), wie etwa Hermann Bahr ihn sinngemäß in seiner programmatischen Erklärung "Die Überwindung des Naturalismus" formulierte, dann können wir auch die mit subtilsten Andeutungen arbeitende und stets wechselnde Mimik Agnes Sormas als dem Impressionismus verwandt bezeichnen. Sie erfüllte auch in dieser Beziehung weit eher als die streng naturalistische Darstellungsform in ihrer

photographischen Zielsetzung die Forderung nach Dynamik und Beweglichkeit, die man - im Gegensatz zum starr Statischen der Brahmenschule - an die "impressionable" Schauspielkunst stellte.

Allerdings sind die Grenzen zwischen naturalistischer und "impressionabler" Darstellungsweise nicht klar abzustecken, sondern eher als fließend zu denken. Auch der Naturalist Emanuel Reicher wurde nach der Meinung Bahrs bereits dem Streben der "Moderne" nach größtmöglicher Sensibilität und Vielschichtigkeit der Gestaltung gerecht, Forderungen, die Bahr auch durch Agnes Sorma erfüllt sah. Während die naturalistischen Durchschnittsschauspieler oft in Gefahr waren, "von vorneherein ein nachträgliches Resümée des Charakters (zu spielen)" (371), wußte Agnes Sorma ihn in langsamer Folge, Schritt für Schritt zu enthüllen und doch schon von Anfang an - wir werden diese Fähigkeit an ihrer "Nora"-Darstellung ausführlich erörtern - alle Möglichkeiten für eine künftige Entwicklung offenzuhalten. Ihre Gestaltung umschloß die Erkenntnis der "modernen" Psychologie,

"daß jeder in jeder Stimmung und für jede Stimmung sein besonderes Ich hat und daß keiner zwei verschiedene Stimmungen hindurch derselbe ist" (372),

daß menschliche Wirklichkeit nur im Durchlaufen vieler Stadien und im Versinnlichen der unzähligen Gesichter zu realisieren ist, die ein Charakter - vor allem in Augenblicken der Entscheidung - oft von Minute zu Minute wechselnd, in sich trägt.

Der Widerstand der Wiener Presse bei Agnes Sormas "Nora"-Gastspiel zeigte deutlich genug das Neuartige dieser Gestaltungsweise, der es nicht mehr vor allem auf ruhige, klare Linienführung, sondern auf subtilste Nuancierung, auf die Konkretisierung der Doppelbödigkeit und Vielschichtigkeit seelischer Regungen - dem Pointillisieren der impressionistischen Malerei vergleichbar - ankam.

"In einem Satz zehn verschiedene Töne, jeder Beistrich ein veränderter Gesichtsausdruck... Man sieht schöne Bäume, klare Seen, sonnenbeschienene, frische Wiesen, himmelwärtsstarrende Berge, jedes schön in seiner Art, aber das Bild der Landschaft geht verloren... ." (373)

Daß Agnes Sormas aufs äußerste differenzierte Gestaltung der Gesamtheit des komplizierten Charakters durchaus gerecht wurde (das Bild der Landschaft also nicht verloren ging), werden wir durch die Analyse der "Nora"-Darstellung erweisen. Die Bewegtheit ihrer Gestaltung jedoch, die gleichzeitige Erfassung des Hintergründigen und der Oberfläche, die Realisierung vielfältig gemischter Stimmungen, die Durchleuchtung auch der "zweite(n) und geheimnisvolle(n) Lebensschicht" (374) war ungewohnt und wirkte daher befremdend. Auch Henry Fouquier fühlte sich bei Agnes Sormas Pariser Gastspiel durch diese Benommenheit "durch ununterbrochene Wirkung, so sehr sie wahrheitsgemäß sein mag" (375), beunruhigt, während Hermann Bahr gerade die seelische Intensivierung durch äußerste Sensibilität der Gestaltung, das Bewegte und Flüchtige, die ständige Verwandlung - im Gegensatz zum Zuständlichen und Milieuhaften des Naturalismus - als das Besondere ihrer Leistung er-

kannte. Er bewunderte die

"unglaubliche Macht, das leiseste Gefühl, jeden Einfall, jede vorbeihuschende Laune sogleich auf ihrem wunderbar beweglichen Gesicht erscheinen zu lassen. Eben noch müde, gelangweilt oder verhärtet, mit einem tief frauenhaften Zug des Leidens um den Mund, ist dieses im nächsten Augenblick in das strahlende Antlitz eines unberührten Kindes verwandelt, und plötzlich wieder, während die Lippen noch lachen und die Zähne lustig glänzen, sind ihre eben noch so schelmischen, ja lustigen Augen auf einmal vor Tränen ganz grau geworden. In dieser Kunst der Übergänge ist sie ganz einzig.. ." (376)

Dieser fortwährende Wechsel in Mimik und Tonfall in der Gestaltungskunst Agnes Sormas, den wir als der impressionistischen Vorliebe für das Bewegliche und Flüchtige verwandt erkannten, dürfen wir uns nicht in effektvollen Sprüngen, sondern in feinsten Abstufungen und Übergängen vorstellen. In Schattierungen von zartester Delikatesse bewegte sich diese Kunst, in der Rede nicht die Dynamik, sondern die Klangfarbe nuanciert abwandelnd, im Gesichtsausdruck nicht durch theatralisches Augenrollen und Mienenverzerren, sondern mit kleinsten Regungen, einem Zucken der Brauen, einem spöttischen Verziehen der Lippen, einem Leuchten oder Verfinstern der Augen arbeitend. Wie die impressionistischen Maler trotz ihrer Vorliebe fürs Heitere und Strahlende nie den Eindruck des Bunten hervorrufen wollten, sondern die "unendlich feinen und weichen Abschattierungen" (377) bevorzugten, so wurde auch Agnes Sorma nie grell oder laut.

"Sie hielt Maß und Zucht. Sie war eine harmonische Schauspielerin. Wenn manche Beurteiler in den letzten Jahren eine leichte Verschiebung ihrer Tonfolge von der Natur zur Manier feststellen zu müssen glaubten, so mochten dies die vielen Gastspiele verschuldet haben, die Agnes Sorma über alle Bühnen des Reiches führten. Gerade die empfindlichsten Talente, Begabungen mit dem feinsten Gehör und dem hauchzartesten Takt sind diesen Schwankungen eher ausgesetzt als die robusten, wetterharten Naturen. Agnes Sorma war nicht wetterhart. Sie war mimosenhaft, obwohl sie mit innerer Heiterkeit am Ende alle Schwierigkeiten überwand. Agnes Sorma hatte 'Musik in sich selbst'." (378)

Auf gar keinen Fall dürfen wir die Eigenart Agnes Sormas, seelische Zustände bis ins feinste Detail wiederzugeben, mit der ebenso minutiösen Darstellungsweise des Naturalismus vergleichen, dem es in seiner ursprünglichen Intention zwar auch um Versinnlichung des Psychischen ging, der sich jedoch in der Realisierung oft auf die "umständliche Zusammenfügung äußerlich wahrnehmbarer Einzelheiten" beschränkte, wie Richard Dehmel ihm vorwarf. Agnes Sorma dagegen vermied weitgehend die Nachahmung des Zufällig-Alltäglichen - so ist ihr das unter Brahm beliebte Verlegenheitsspiel mit Requisiten zur Vervollständigung des Milieus nicht nachzuweisen - und erfüllte Dehmels Forderung nach einer Verstärkung der "poetischen" Kräfte, um das "Wesentliche" nicht durch das "Zuständliche" zu erdrücken (379).

Dabei entsprach Agnes Sormas Kunst auch dem in den theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Naturalismus oft geäußerten Anspruch, daß die von der photographischen Zielsetzung abgewandte Kunst bei allen phantasievollen, poetischen Zügen natürlich zu wirken habe, "nämlich als lebendiger Organismus, als beseelte Erscheinungsform". (380)

4. Die Dramatisierung des Lyrischen

Realistische Schauspielkunst statt ästhetischer Distanz

Viele der für die Schauspielkunst Agnes Sormas als charakteristisch erkannten Elemente, ihr Gefühl für Stimmungen, ihre Vorliebe für das Poetische, ihre Sensibilität, das Andeutungsvolle, Flüchtige, Bewegliche ihrer Spielweise, die in feinen Nuancen abgeschatteten, überaus differenzierten künstlerischen Mittel scheinen sie an die Peripherie der neuromantischen und impressionistischen Stilintentionen zu stellen. Dennoch ist Agnes Sorma als ideale Gestalterin des impressionistischen Dramas nicht zu bezeichnen.

Dem sublimierten Stil der lyrischen Dramatik Maeterlincks und auch des jungen Hofmannsthal war die Schauspielkunst Agnes Sormas nicht adäquat, vor allem, weil ihr die hier notwendige ästhetische Distanz fehlte. Die stilistische Verfeinerung, das Phantasievolle, die Delikatesse der künstlerischen Mittel, durch die sich die Gestaltungsweise Agnes Sormas auszeichnete und die wir als den Tendenzen des "Fin de siècle" verwandt erkannten, waren für diese Schauspielerin nicht das "Eigentliche", nicht Selbstzweck, sondern wurden stets auf eine realistische Grundsubstanz bezogen - etwa vergleichbar den literarischen Intentionen des jungen Thomas Mann, der sich auf ähnliche Weise von den konsequenten Impressionisten unterschied.

Agnes Sorma überwand die objektivistische Gebundenheit durch die Restauration des Poetischen in Verbindung mit dem seelisch Anteilnehmenden, während es den impressionistischen Künstlern vor allem auf die Steigerung des Sensualistischen, die äußerste Intensivierung des empfungenen Sinneseindrucks ankam. Agnes Sorma dagegen versuchte eine schöpferische Umwandlung der Realität durch Steigerung miterlebbarer Gefühle. Das, was gerade ihren künstlerischen Vorzug ausmachte, das starke seelische Engagement ihrer Darstellung und die Macht, emotionale Anteilnahme auch bei ihrem Publikum hervorzurufen, gelangte bei der Gestaltung impressionistischer Dramen zum Nachteil. Während Agnes Sorma immer dann große künstlerische Leistungen vollbrachte, wenn es ihr gelang, durch unmittelbare Menschengestaltung die Gemüter zu bewegen, sie heiter zu stimmen oder zu erschüttern, forderte das impressionistische Kunstverständnis statt seelischer Hingabe die ästhetische Distanz, um die Genußfähigkeit nicht einzuschränken (381).

Agnes Sormas spezifische Fähigkeit lag darin, vielfach verschlungene komplizierte Seelenkonflikte zu analysieren, eine Begabung, die sich nur im Rahmen dramatischer Spannung, die auf dem Prinzip der funktionellen Verknüpfung beruht, voll entfalten konnte.

Ihr Versuch, diese dramatische Spannung eigenmächtig in die frühen Einakter Hofmannsthals, die der Dichter selbst "Stücke ohne Handlung, dramatisierte Stimmungen" (382) nannte, hineinzuschaffen, mußte notwendig zu einer Stilverfehlung führen. Sie spielte - allerdings mit tiefer Wirkung - gegen den Dichter, als sie den Schwerpunkt auf die weibliche Psyche, auf das eigentlich Menschliche und Charakterliche legte, während seine Intention im Gegenteil dahin ging, das sinnlich Animierende zu betonen, Charakter und Erscheinung völlig gleichzusetzen und auf die jeweilige Impression zurückzuführen.

Diese sinnliche Intensivierung konnte nur durch die Schwächung des Realitätscharakters des dargestellten Gegenstandes erreicht werden, während Agnes Sorma auch in den Fällen, wo sie - nicht zur sinnlichen, sondern zur seelischen Intensivierung - Ausdrucksmittel "erdichtete", diese stets zur Verdeutlichung und Konzentrierung des Wirklichkeitsgehalts benutzte. Nicht in erster Linie auf Delikatesse und Feinheit der Mittel und der Wirkung kam es ihr an, sie waren nicht Selbstzweck, sondern Funktion zur lebendigen Menschgestaltung.

"Agnes Sorma kannte das Geheimnis, leicht zu sprechen und nicht oberflächlich zu werden. Sie mochte nie ein tragisches Gefühl fort, um zart erscheinen zu können. Sie wandte den Blick nicht weg und sah der Medusa ins Antlitz" (383),

und sie betonte auch da das menschliche Schicksal im dramatischen Geschehen, wo vor allem auf zarte sinnliche Reize Wert gelegt wurde.

Bereits als Christine in Schnitzlers noch zahlreiche naturalistische Elemente bergendem Schauspiel "Liebelei" legte sie stärkere dramatische Akzente in ihre Darstellung als der Dichter in seinen tändelnden Stil und erreichte gerade dadurch erschütternde Wirkung, ohne in diesem Fall schon den Rahmen des Stückes zu sprengen. Die Grundstimmung ihrer Gestaltung bildeten

"jene feinen, durchzitterten Halbtöne, in denen es so geheimnisvoll rührend herausklingt wie aus herb verhaltener leidenschaftlicher Unterströmung" (384),

aber bereits am Anfang des Stückes stieß sie in einer Selbstbetrachtung des Mädchens plötzlich einen wilden Schreckensschrei über einen unheilvollen Gedanken aus.

"An diesem Aufschrei erkennt man, daß die Empfinderei 'Rasse' hat, daß das verbuhlte Schmeichelkätzchen nicht bloß miauen, sondern auch pfauchen kann" (385),

und bereitete durch diesen leidenschaftlichen Akzent die Möglichkeit zu Christines freiwilligem Tod vor, von dem man "in andern Darstellungen dieser Christine... nicht recht überzeugt" (386) wurde. Als Reaktion auf die Katastrophe führte sie die etwas blutlose Christine zu einer tragischen Gestaltung, die weit über den von Schnitzler gezeichneten

Charakter hinausging:

"Agnes Sorma entwickelt da, waghalsig bis an naturalistische Wirkungen gehend, die Kraft einer Heroine und baut eine Schlußkatastrophe aus, an die Schnitzler sicherlich nicht gedacht hatte... ." (387)

Auch in Hofmannsthals Drama "Ödipus und die Sphinx", in dem das Dramatische nicht im selben Maße wie in der "Hochzeit der Sobeide" oder der "Frau im Fenster" dem Lyrischen untergeordnet ist, war der mimisch lebhafte, zum Realistischen tendierende Darstellungsstil Agnes Sormas noch am Platze, wenn auch - allerdings wie in "Liebelein" zugunsten der Bühnenwirksamkeit - die Intentionen des Dichters nicht völlig erfüllt wurden.

Sie traf das Mythische der Stimmung, erschöpfte sowohl die Tiefe des Gedankengehalts wie die kunstvolle Prägung der funkelnden Sprache, und

"die umschattete Demut, aus der die zurückgeschreckte Mütterlichkeit hervorzittert, fand in einer eigentümlich gedämpften Tonfärbung und in den königlichen Bewegungen starker Ergebenheit, bewußter Opferung einen rührend weichen und schönen Ausdruck." (388)

Dennoch entfernte sie sich nicht vom Boden einer nur wenig überhöhten Wirklichkeit. Wenn auch keiner der Kritiker ausdrücklich betonte, daß die Schauspielerin dem Stil des Dichters nicht ganz adäquat war, so ist doch aus den durchweg lobenden Rezensionen zu erkennen, daß Agnes Sorma auch die Gestalt der Jokaste mit mehr als von Hofmannsthal intendierten realistischen Zügen ausstattete.

Siegfried Jacobsohn, der die unmittelbare, lebensvolle Darstellung Agnes Sormas den stilistischen Zärtlichkeiten Hofmannsthals vorzog, bemerkte:

"Wie sie ... ihren verzweifelten Schmerz erst bezwang, wie ein hoffnungsloser Mensch, um ihn dann um so wilder hinauszuschreien, das war elementar",

und er beschließt seine Rezension mit einem Bekenntnis zur Kunst der Sorma, der seiner Meinung nach der Vorrang vor der sublimierten Lyrik des Dichters gebührte:

"Amicus mihi Hofmannsthalus, magis amica veritas!" (389)

Besonders auffällig, weil dem Stil gänzlich widersprechend, wurde Agnes Sormas Streben, Menschen zu charakterisieren, statt vor allem die Elemente der "subjektiven Rausch-Ästhetik" (390) zu erschöpfen im Maeterlincks Legende "Schwester Beatrix", in der sie die Doppelrolle der Nonne und der Gottesmutter verkörperte. Unter völliger Vernachlässigung des Bildmäßigen im Stil des Dichters erzwang sie Erschütterung, wo er sublimierten Sinnesreiz beabsichtigt hatte. Aus einem ganz zart umrissenen, in Dunst und Nebel zerfließenden Traumbild religiöser Verzückerung schuf sie bei der Gestaltung der

Nonne ein herb-reales verzweifelndes Weib und deutete die Himmelslegende zur menschlichen Lebenstragödie um. Die gehauchten Todesseufzer der Maeterlinckschen Schwester Beatrix wurden in ihrer Darstellung zu wilden Schreien pessimistischer Verzweiflung (391).

"Aber Maeterlinck will offenbar vom Himmel singen, Agnes Sorma klagt von der Erde. Aus der heiligen Therese wird eine Rose Bernd.."

Und dennoch - trotz der Erkenntnis, daß die Künstlerin den Stil verfehlte - bekennt sich Julius Hart (der bereits die "Verwandlungen" geschrieben hatte) (392) wie vorher Jacobsohn zur Schauspielkunst der Sorma:

"Aber die Darstellerin war vielleicht größer als der Dichter im 3. Akt." (393)

Daß ihr nicht generell die Begabung für den Stil Maeterlincks fehlte, bewies Agnes Sorma im gleichen Stück in der Rolle der Mutter Gottes, die den Platz der Nonne während deren Abwesenheit im Kloster einnimmt. In der Darstellung der Madonna hatte ihre Stimme den gemäßen stillen, fast wesenlosen Klang, verlor ihre Sprache das irdische Gewicht, verstand sie,

"nur ihren Hauch, ihr leises Schwingen zu behalten, einen Ton aus Luft zu weben, zu flüstern, wie die Blumen blühen.. ." (394)

In einem Spiel von affektloser Feierlichkeit verlieh sie der Gestalt Mariens die von Maeterlinck intendierten Attribute: verhaltene Schwermut, überirdische Güte, strahlende Hoheit.

Zum einen ist diese stilistische Ungleichheit innerhalb ein und desselben Stücks aus dem Bemühen der Künstlerin heraus zu erklären, die Charakteristik der beiden in der Doppelrolle darzustellenden Gestalten scharf auseinanderzuhalten. Dieser äußerlich scheinende Anlaß deutet schon auf die tiefere Ursache hin: Agnes Sorma charakterisierte. Charakterisiert kann jedoch nur dort werden, wo eine Konfliktsituation geschildert wird, wo dramatische Spannung besteht. Entscheidende Triebfeder für das dramatische Schaffen Maeterlincks und auch des jungen Hofmannsthal ist jedoch eben nicht mehr eine Konfliktsituation, sondern seelisches Stimmungsgewoge. Sie komponieren ihre Dramen nicht, sondern "empfinden" sie, schreiben sie wie Lyrik, unzusammenhängend, atmosphärisch, bis zur völligen Handlungsauflösung.

Agnes Sorma sah ihre Aufgabe darin, auf der Bühne menschliche Schicksale zu gestalten. Sie ging daher - und das gilt für ihre Schöpfungen generell, ist nur bei der lyrischen Dramatik besonders eklatant - von der visionären Schau, die ihr die darzustellende Gestalt und deren Situation vermittelte, aus.

Als sie jedoch bei Maeterlinck das Geschehen, die Not eines irdischen Weibes, mit seelischer Anteilnahme realistisch verkörperte, mußte sie den Stil verfehlen, eben weil hier nicht der Konflikt, der Charakter, sondern die ätherische Stimmung den ästhetischen Reiz ausmacht.

Selbst im Madonnenspiel, in dem ihre Gestaltung den Intentionen des Dichters entsprach, war sie sich nur scheinbar den Forderungen des Stils bewußt. Auch hier ging sie in erster Linie vom Gehalt der zu versinnlichenden Rolle aus. Weil sie jedoch in diesem Falle einen irrealen Vorgang und eine Gestalt darzustellen hatte, in deren eigenem Wesen bereits das Visionäre, Sakrale, Überirdische lag, traf sie auch die Esoterik des dichterischen Stils (395).

In den lyrischen Dramen Hofmannsthals "Die Frau im Fenster" und "Die Hochzeit der Sobeide" setzte Agnes Sorma ihre Interpretation zur Gestaltung des Dichters vollends in Gegensatz. Anstatt das Auf und Ab der dramaturgisch zwecklosen, sprachlich überreichen Betrachtungen, ihre Gefühls- und Stimmungsmalerei zum Klingen zu bringen, versuchte sie wiederum angestrengt, dramatische Handlung zu erzwingen. Aus der elegischen Tragik dieser lyrischen Dramatik, aus "diesem halbverschreckten Enttäuschtsein mit einer Katastrophe: dieser trocknen und lauschwachen Pein, von dünn merklichem Strom durchlebt.." (396) wollte sie Erschütterung holen, indem sie sich bemühte, Erregung und Heftigkeit hineinzuschaffen.

Dem Selbstgespräch der "Frau im Fenster" versuchte sie den Charakter des Monologs zu nehmen, wollte jede Wendung statt aus den wuchernden Anschauungen des Lyrikers Hofmannsthal aus der dramatischen Situation dieser Frau hervorgehen lassen, der in Melancholie getauchten Sobeide wollte sie Leben und Wärme verleihen, kurz, den Anschein von Natürlichkeit vermitteln. Aber

"die Natürlichkeit ist hier nicht natürlich" (397); "es müßte etwa sein, als sänge eine Statue unübertrefflich schön". (398)

Durch die überbetonte Dramatik, den Aufwand an mimischer Lebhaftigkeit enthüllte "diese Kunst der gestreichelten Sinne und Nerven" erst recht ihren "geringen Gehalt an roten Blutkörperchen". (399) Nicht generelles künstlerisches Unvermögen, sondern das Bestreben, menschliche Schicksale zu gestalten, müssen wir für Agnes Sormas Versagen Hofmannsthal und Maeterlinck gegenüber verantwortlich machen. Die Dumpfheit der naturalistischen Dramen hatte sie durch Poesie verklärt, durch Töne von größter Zartheit und verhaltene, nur andeutende Gesten hatte sie die theatralische Bombastik von Rothschilds "Die Rampe" zu mildern vermocht, immer jedoch in der Absicht, einer ihr zu trostlos oder zu pathetisch geschilderten Realität die eigene Vorstellung von Wirklichkeit zu verleihen.

Aus demselben Grunde versuchte sie auch die sublimierte Dramatik Hofmannsthals zu "beleben" und wurde, weil hier die Situation nur Anlaß zur Versinnlichung melancholischer, herbstlicher Stimmungselemente ist, stillos:

"Frau Sorma riß sich gleichsam die Gewänder vom Leibe, flüchtete in jenen Naturalismus, der damals an der Herrschaft war, als sie ihre entscheidenden Eindrücke empfing, und dem sie im Grunde ihres Wesens auch stets fremd gegenübergestanden (und fand auch aus ihm heraus den Herzensschrei nicht." (400),

schrieb Ernst Heilborn zu ihrer Darstellung der Sobeide. In der "Frau im Fenster" dagegen erreichte die Künstlerin durch einen Ausbruch leidenschaftlicher Verzweiflung erschütternde Wirkung, aber auch in diesem Falle nicht im Dienste der Dichtung, sondern die schauspielerische Schöpfung als eigengesetzlichen Organismus neben das Drama stellend: Statt den Monolog zu gliedern, löste sie ihn dramatisch auf und wagte am Schluß, statt abgeklärt und "schön" ihr Leben auszuhauchen, einen wild sich auflehrenden Schreckensschrei:

"Die Sorma steht einen Augenblick starr, wie entrückt, ein völlig hoffnungsloser Mensch, vor ihrem Richter (401), um schließlich ihren Jammer um so leidenschaftlicher hinauszuschreien." (402)

In ruhigen Augenblicken gab die Sorma, mit einer Stimme von über-raschend mädchenhafter Helle den Ton erstaunlich vielfältig modellierend, statt des esoterischen Gesangs einer Bildsäule Momente beseelter Vitalität, einer Belebtheit jedoch, der die verträumten Verse Hofmannsthals nicht standhielten, so daß die "Natürlichkeit" sich Bahn brach durch die sinnlich betörenden Reize des Stils und die elementare Schauspielkunst der Sorma die rauschhafte Verskunst Hofmannsthals erschlug, nach Meinung der Zeitgenossen besiegte:

"Nur ein paar Töne; aber ganz aus dem Herzen der leisen Schächerin heraus gestammelt, so hingehaucht, daß künstliche Farbenpracht davor verbleicht." (403)

Dieselben Vorzüge, die Agnes Sorma zur Interpretin Shakespeares Grillparzers und Lessings prädestinierten, machten sie für die Gestaltung der lyrischen Dramatik Hofmannsthals und Maeterlincks ungeeignet. Agnes Sormas Begabung lag in der transparenten Versinnlichung von Charakteren. Selbst mit emotionalem Engagement schaffend, erzwang sie Anteilnahme an menschlichen Schicksalen. Agnes Sorma war Menschengestalterin, aber

"Maeterlinck, Wilde, Hofmannsthal, d'Annunzio... schaffen ja keine Gestalten mehr. Eher Dinge, Seelenreize. Sie verkörpern tragische Farbenspiele; oder komische Linienspiele, oder tragikomische Kaleidoskope. Sie schaffen vielleicht etwas Verglühendes oder Sehnsüchtiges statt eines Menschen. Sie schaffen vielleicht etwas Aufleuchtendes oder Dahinklingendes statt einer Gestalt. Sie geben vielleicht eine Musik statt eines Charakters... Vielleicht ein Lächeln statt einer Komödie. Vielleicht einen Rausch für eine Begebenheit. Aber keine Menschen." (404)

Agnes Sorma war eine körperliche Schauspielerin. Sie empfand Ton und Gebärde als Gesamtkomplex. Sie besaß mit dem Wort die Geste oder den mimischen Ausdruck, sie übertrug den Reichtum ihrer Individualität in eine Tonmelodie und ließ die Tonfolge körperlich ausschwingen.

Hofmannsthals Sprache ist Deklamation, die durch die Geste begleitet wird, das Wort geht neben dem körperlichen Ausdruck her, wird Rezitation, durch Gebärde verziert.

Agnes Sorma war eine dynamische Schauspielerin, die stets dem Zwang ihrer Persönlichkeit gehorchte, organisch aus den Bedingungen ihrer Individualität erschuf, so daß die psychische Spannung dem physischen Ausdruck die Waage hielt.

Hofmannsthals Dichtungen aber lassen sich nicht aus dem Leibe heraus schaffen, weil seine Sprache keinem mimischen Gefühl entspricht und an die Stelle des produktiven Körpers die ergänzende Gebärde gesetzt wird.

V. Ibsens "Nora" als Modell für die Realisierung einer Rolle

Nachdem wir die künstlerische Entwicklung Agnes Sormas, die für sie typische Interpretationsweise von Dichtung und die Wesensmerkmale der Mittel, sie auf der Bühne zu realisieren, als Einzelphänomene erörtert haben, wollen wir versuchen, alle drei Gesichtspunkte am konkreten Fall einer Rolle miteinander in Beziehung zu setzen. Wir wählen für diese Analyse Agnes Sormas "Nora"-Darstellung, da - wie sich zeigen wird - diese Rolle das geeignetste Modell ist, um die bisher untersuchten Faktoren in ihrer Wechselwirkung zu verdeutlichen. Vor allem ist die Interpretation dieser Gestalt ein repräsentatives Beispiel für den Entwicklungsprozeß Agnes Sormas in der differenzierten Durchleuchtung kompliziertester Seelenvorgänge, in der transparenten Versinnlichung verschiedenartigster, oft konträrer und doch konsequent einander bedingender Stimmungen und Empfindungen; denn wenige ihrer Aufgaben erforderten ein derartig großes Repertoire an Verhaltensweisen bei so hochgradigen Ansprüchen an das psychologische Verständnis wie gerade Ibsens "Nora".

1. Agnes Sormas "Nora"-Darstellung am Berliner Theater unter Ludwig Barnay

a) Der Konflikt zwischen theatralischem Effekt und psychologischer Motivation

Bereits während ihrer Provinz-Engagements, deutlicher noch in den Jahren ihrer Tätigkeit am Deutschen Theater L' Arronges, hatte es sich gezeigt, daß das Wesentliche der Leistung Agnes Sormas im deutschen und französischen Unterhaltungsstück darin bestand, hergebrachte gesellschaftliche Schablonen durch selbstschöpferische individuelle Züge lebendig zu machen. Deutete sich hier auch schon ihre spezielle Begabung für eine realistische Menschengestaltung an, eine Abkehr also von der einseitig schematischen Auffassung einer Rolle als geläufigem Typ, wie sie bis ins 19. Jahrhundert hinein für die Darstellung der "Naiven" oder der "Salondame" galt, so war der Weg von diesen Ansätzen bis zu einer in die Tiefe gehenden psychologisch ausgeloteten Charakteristik doch noch weit.

Das zeigte sich, als Agnes Sorma zum erstenmal Ibsens "Nora" (28. 4. 1892) darstellte. Wie vor Jahren Hedwig Niemann-Raabe (405), die die Nora übrigens noch mit einem versöhnlichen Schluß spielte (406), mußte auch sie an der Kluft zwischen "Virtuosentum" und der subtilen Charaktergestaltung Ibsens scheitern. Wie bei der Niemann-Raabe gab es auch in der Nora-Darstellung Agnes Sormas großartige schauspielerische Leistungen, aber ihre Kunst der tausenderlei Techniken blieb

losgelöst von der darzustellenden Gestalt, diente nicht dazu, ihren Charakter zu erhellen, ja die schauspielerische Selbstherrlichkeit in ihrer Freude an theatralisch wirkungsvollen Nuancen täuschte vielfach über den vom Dichter gezeichneten Menschen hinweg.

Die Diskrepanz zwischen schauspielerischer Wirksamkeit und darzustellender Gestalt, die Vernachlässigung der konsequenten Charakterentwicklung zugunsten des augenblicklichen Bühneneffekts haben wir als charakteristisch für Agnes Sormas Tätigkeit am Berliner Theater Ludwig Barnays, später auch als Folgen ihrer ausgedehnten Gastspieltätigkeit erkannt.

Die Gründe dafür liegen einerseits in der prinzipiellen Abhängigkeit Agnes Sormas von sachgemäßer Anleitung, zum anderen darin, daß die von ihr so häufig dargestellten Figuren in Unterhaltungsstücken nur durch selbständig erdachte Akzente und Schattierungen lebendig gemacht werden konnten und Agnes Sorma dadurch verführt wurde, auch bereits vom Dichter ausgeprägte Charaktere, die wesenhaft in der Problematik des Stückes verwachsen waren, auf diese Weise darzustellen. Im speziellen Fall der "Nora" beruhte Agnes Sormas Scheitern dazu noch auf der für ihre Zeit völlig ungewohnten subtilen psychologischen Differenzierung der Ibsenschen Menschengestaltung im gewohnten formalen Rahmen der bisherigen Unterhaltungsstücke.

Die Schilderung der Entwicklung Agnes Sormas in der Nora-Interpretation ist das geeignetste Kriterium, am speziellen Fall den Weg dieser Darstellerin von der vor allem durch persönlichen Reiz und technische Feinheiten wirkenden "Rollenspielerin" bis zur in die Tiefe gehenden Menschengestalterin nachzuzeichnen.

Im Ibsen-Drama konnte es nicht wie im Unterhaltungsstück Agnes Sormas Aufgabe sein, nur grob umrissene Figuren durch die eigene anmutige Individualität zu beseelen, hier mußten in erster Linie die Probleme des Stückes erfaßt werden, in denen die Charaktere wesenhaft begründet und mit denen sie - vielfältig und widerspruchsvoll - verschlungen sind.

"Jetzt kam es auf jedes Wort, jede kleinste Bewegung an, da jedes Wort und jede Bewegung bei der Knappheit und Konzentration des Ibsenschen Dialogs eine entscheidende Bedeutung hatte, mit der das ganze Stück stand oder fiel." Das bedeutete "eine völlige Umwälzung der bisherigen Praxis, in die man sich begreiflicherweise lange Zeit durchaus nicht hineinfinden konnte." (407)

Agnes Sorma versuchte, mit denselben Mitteln, mit denen sie bei Rollen im Unterhaltungsstück so oft Erfolg errungen hatte, auch ihre Aufgabe im Ibsen-Drama zu bewältigen, ein damals nicht ungewöhnlicher Irrtum, zu dem die - bei aller grundsätzlichen Verschiedenheit in der Charakteristik - doch formale Ähnlichkeit mit den bisherigen französischen Gesellschafts- und Sittenstücken verführte.

Durch unmotivierte mimische Zutaten, durch falsch gesetzte Pausen, unlogische Akzente verschleierte sie den klaren Umriß der Gestalt, durch wahllose "Nuancen" versuchte sie die Rolle effektvoller zu machen, für die tatsächlich vom Dichter gegebenen und für Noras Charak-

terentwicklung wichtigen Hinweise jedoch fehlte ihr jedes Gespür.

Der völlig falsche Ton, den sie gleich am Anfang des ersten Aktes in das Stück brachte, ist kennzeichnend für ihre ganze recht willkürliche Nora-Darstellung unter Barnay: Nora tritt mit dem Weihnachtsbaum ein und will den Dienstmann bezahlen; er fordert fünfzig Pfennig. "Da ist eine Krone", sagt sie, und als er herausgeben will: "Nein, behalten Sie den Rest (408)!" Offenbar dient dieser Zug dazu, Noras glückliche Weihnachtsstimmung zu schildern, den Wunsch, Freude zu bereiten, gleichzeitig ihre Ahnungslosigkeit, wenn es um Geld geht und ihre gutmütige Verschwendung. Statt dies Charakteristische wiederzugeben, putzte Agnes Sorma die Rolle auf: Nora schwankte, als wollte sie den Rest des Geldes zurücknehmen, überwand sich und sprach dann erst, und zwar mit einer Betonung, die ausdrückte: "Na, meinetwegen behalten Sie!" Damit war die echte Exposition des Dichters durch schauspielerische Eigenmächtigkeit verfälscht, und auch die weitere Rollenanlage Agnes Sormas rechtfertigte durch nichts diese "Nuance", wie etwa bei der Nora-Interpretation Eleonora Duses. Auch die Italienerin sah nämlich bei dieser Szene nachdenklich in ihr Portemonaie, machte unwillkürlich die Pause, die bei mittellosen Leuten gewöhnlich dem Zahlen vorangeht, ehe sie den Dienstmann entlohnte. Bei ihr jedoch stimmte diese Haltung, liegt sie vielleicht auch nicht in der Absicht des Dichters, mit der gesamten Auffassung der Rolle überein; denn die Duse stellte Nora von Anfang an als ein durch Mangel und kleine Verhältnisse gedrücktes Weib dar, mit etwas Dumpfem, das sich stumm einem neuen Unglück zu unterwerfen bereit ist. Dieses Gefühl der Beklommenheit und ängstlichen Scheu begleitet das Spiel der Italienerin, im Gegensatz zur Darstellung der Sorma, das ganze Stück über, das Zaudern am Anfang war bei ihr also motiviert, bei Agnes Sorma hingegen völlig unlogisch, ja wurde durch ihre oberflächliche Lustigkeit ad absurdum geführt.

Weitere verfehlte Einzelheiten verdeutlichen, wie sehr Agnes Sorma um der persönlichen Wirkung willen den Dichter entstellte und wie wenig sie noch fähig war, die Fülle der von Ibsen gegebenen Hinweise, meist das stumme Spiel betreffend, aufzugreifen, um aus vielen einzelnen Andeutungen einen Charakter entstehen zu lassen: Ibsen schreibt nach der Bezahlung des Dienstmannes vor:

"Nora zieht eine Tüte mit Makronen aus der Tasche und ißt ein paar, dann geht sie vorsichtig an die Tür ihres Mannes und lauscht." (409)

Bereits jetzt wird der Nora-Interpretin also Gelegenheit geboten, das Verhältnis Noras zu ihrem Gatten anzudeuten, die kindliche Furcht, sie könne beim Naschen - er hat es ihr ja untersagt - von Helmer entdeckt werden. Über all solche charakterisierenden Momente aber glitt Agnes Sorma hinweg: Sie öffnete gemütlich die Tür und schaute mit koketter Schelmenmiene, die die Situation völlig verfehlte, hinein. Auch das Spiel mit den Makronen selbst

"reckte sie virtuosenhaft in die Länge, und als sie sie versteckt hat, muß der Mann (Arthur Kraußneck d.V.), divinatorisch das Geborgene ahnend, drauf losgehen - auf daß sie, mit einem effekt-

vollen Schrei komischer Verzweiflung, dazwischenfahren kann." (410)

Otto Brahm bezeichnete es als oberste Aufgabe einer Nora-Interpretin,

"Unter der Oberflächengestalt das Innere ahnen zu lassen und zwischen Nora, der Puppe, und Nora, die sich emanzipiert, zu vermitteln... und alle diejenigen Momente sind daher stark herauszuheben, welche theatermäßig sprechen, im ersten Akte schon den dritten vorausschauen zu lassen..." (411)

Agnes Sorma jedoch unterstrich die Differenz zwischen Nora, dem "Singvögelchen", und Nora, der zum Selbstbewußtsein erwachten Frau, erst recht. Es gelang ihr nicht, Einheit in die Gestalt zu bringen, weil sie sich von jeder psychologischen Motivierung fern hielt.

Keinen der zahlreichen Hinweise Ibsens, die schon am Anfang des Stückes die Entfaltungsmöglichkeit in Noras Charakter ahnen lassen, griff sie auf,

"sie gab das Kind, aber nicht die ungewöhnliche Fähigkeit gerade dieses Kindes zum Mündigwerden... Was der Wortlaut sagt, wurde gesagt, aber was alles hinter dem Wortlaut steckt, blieb stumm..." (412) "Kein Schatten trübte die kindische Unbefangenheit dieser Nora, und als die fertige, schwergeprüfte Frau dann vor uns stand, da fragte man sich: 'Wie kommst du zu deiner Weisheit?'" (413)

Agnes Sorma schuf zu Beginn eine Frau von entzückendster Hingebung, im Tone ganz und gar echtste Gattin, treueste Mutter. Dann kam die Abwendung von Helmer und wirkte durch die vorangegangene, durch keine Andeutung verdunkelte Haltung peinlich, schroff und unverständlich. Die Schauspielerin dementierte den Dichter, statt nach Lessings Forderung "für den Dichter zu denken".

Als Nora in der Scheidestunde von ihrem Gatten gefragt wird, ob sie denn nicht glücklich gewesen sei, antwortet sie: "Nein. Das bin ich nie gewesen... nur lustig" (414). Agnes Sorma beschränkte sich auf die Darstellung dieser Lustigkeit, ohne das Gemischte der Stimmung zum Ausdruck zu bringen, ohne zu zeigen, daß diese flache Fröhlichkeit auf dem Grunde der Gedrücktheit wuchs. Hinter ihrer Lustigkeit stand kein Glücksverlangen, keine Sehnsucht nach etwas anderem. Diese Sehnsucht nach Selbstentfaltung ist zwar bei Ibsens Nora nicht reflektiert, soll von der Darstellerin nicht etwa aufdringlich kommentiert werden, ist aber momentweise deutlich zu spüren.

"... wenn z.B. Nora von ihrem heimlichen Übersetzerturn erzählt, von der Seligkeit, zu arbeiten, und wie ihr dabei zumute ward' 'fast wie ein Mann', so muß an solchen Perspektive gebenden Augenblicken die Darstellerin ebenso sinnvoll verweilen, als Frau Sorma harmlos an ihnen vorüberhuscht." (415)

Selbst als das Unglück schon sichtbar wurde, als der Gläubiger schon gedroht hat, wechselten bei Agnes Sorma Augenblicke schweren Kummers jäh ab mit arglosester Laune.

"Ihr Lächeln blieb ein Lächeln ohne Weiteres, hinter dem keine

Träne lauerte." (416)

Völlig unberührt blieb die Schwüle und Gespanntheit der Stimmung, der Druck, der auf Nora lastet. Selbst aus der bei Ibsen in Todesangst dahingerasten Tarantella machte sie einen unbeschwerten Tanz, dem wegen seiner technischen Meisterschaft vergnügt applaudiert wurde. Ibsen schreibt der Nora-Darstellerin vor, die Tarantella "mit wachsender Erregtheit" (417) zu tanzen. Selbst der ahnungslose Helmer wundert sich über ihr "ängstliches Ungestüm" (418), über den "reinen Wahnsinn", der aus ihren wilden Bewegungen spricht. Selbst er, der nichts von ihrer Angst weiß, sagt erstaunt: "Du tanzest ja, als ginge es dir ans Leben" (419). Agnes Sorma aber bot eine tänzerisch glänzende Tarantella, wirbelte mit ungestümen Schritten und Bewegungen dahin, ohne die dramaturgische Funktion im geringsten anzudeuten.

Eleonora Duse erschöpfte in dieser Szene völlig die Hintergründigkeit der Situation, ohne dabei der Absicht des Dichters, nach allen Regeln der Kunst zu tanzen und immer leidenschaftlicher dahinzurasen, zu folgen. Es schien, als wäre die Angst zu lähmend, um in ihrer Nora die Fähigkeit zum Tanzen aufkommen zu lassen. Sie drückte den Kranz auf das schwarze Haar, nestelte das Tuch um, begann, ließ wieder ab, versuchte von neuem und tollte mit wildem Auflachen ihrem Gatten nach.

Sogar, als Nora bangen Herzens die Stunden zählt, die ihr noch bleiben, jubelte die deutsche Künstlerin in ungetrübter Lebensfreude, daß es noch 31 seien (420). Wie es die Sorma unterließ, in dem Kinde Nora auch die Möglichkeit zur Heldin sichtbar werden zu lassen, vermochte sie es in dieser Inszenierung umgekehrt auch nicht, durch die Starrheit und scheinbare Kälte Noras die Naivität der Frau scheinen zu lassen, die "die Gesellschaft nicht versteht, in der sie lebt",

die "wie ein Kind spricht" (421) und erstaunt zum erstenmal die entschleierte Wirklichkeit erblickt. Der Mangel an Verstehen und innerem Erleben kam zum Ausdruck durch "virtuosenhaft aufgesetzte Effekte, ... melodramatische Tiraden, falsche Wolterschreie, pathetische Körperstellungen, die bei Ibsen völlig unangebracht sind." (422)

Bei der Auseinandersetzung mit ihrem Gatten, bei der Entschlossenheit und kindliches Erstaunen sich durchdringen müßten, schlug Agnes Sorma einen einförmigen, langgezogenen Klage-ton an.

"... er läßt das Gefühl eines Bruches innerhalb der Gestalt entstehen, während man bei Ibsen allenfalls von einem zu lösenden Problem sprechen kann, dem aber der Darsteller auf die Spur kommen muß." (423)

- b) Die allgemeine Verständnislosigkeit gegenüber Ibsen, erläutert an Rezensionen

Trotz all der geschilderten Mängel in Agnes Sormas Nora-Darstellung wurde die Inszenierung Barnays nicht etwa ein Mißerfolg; im Gegenteil, die Vorstellung und vor allem die schauspielerische Leistung Agnes

Sormas wurde mit frenetischem Beifall belohnt.

Die Verständnislosigkeit Ibsen gegenüber war so allgemein, daß außer Brahm, Schlenther und Leopold Schönhoff (424) keiner der übrigen Kritiker, ganz zu schweigen von dem ohnehin recht anspruchswissen Publikum des Berliner Theaters, erkannte, wie sehr die Intentionen des Dichters verfehlt wurden. Die Leistung Agnes Sormas wurde vom größten Teil der Beurteiler überschwänglich gelobt, ja oft sogar ausdrücklich zu den "besten künstlerischen Leistungen ihrer bisherigen Wirksamkeit" (425) gerechnet.

In ihren Ausführungen widerlegen dann allerdings die Rezensenten - unbeabsichtigt - die Berechtigung ihrer Anerkennung, offenbaren ihre eigene Ahnungslosigkeit den Ansprüchen und Möglichkeiten der Ibsenschen Dichtung gegenüber und bestätigen, ohne es zu wollen, die durch Schlenther und Brahm festgestellten Mängel, d. h., vielfach wird als lobenswert hervorgehoben, was die beiden Ibsenkenner, um die Absichten und Notwendigkeiten vor allem der psychologischen Motivierung wissend, der Schauspielerin zum Vorwurf gemacht hatten. So hieß es z. B. im Deutschen Reichsanzeiger, der die Nora-Gestaltung Agnes Sormas zu ihren bedeutendsten Leistungen zählte:

"Frau Sorma überwand alle Schwierigkeiten und feierte damit ungewöhnliche Triumphe. Zuerst die zärtlich liebende, glückliche und verwöhnte Gattin, die naschhaft wie ein Kind, mit ihren drei Kindern in innigster Weise zu spielen versteht, die sich dann plötzlich verwandelt in die bis zum Wahnsinn gequälte Frau und endlich mit der Erkenntnis von der Nichtigkeit ihres bisherigen Lebens in nervöser Überreiztheit sich entschließt, ihren Gatten und ihre Kinder zu verlassen. . ." (426)

Könnten wir aus dieser Kritik, wenn wir sie isoliert betrachteten, nur die Verständnislosigkeit des Rezensenten der Dichtung gegenüber erkennen, so ergibt der Vergleich mit den Schilderungen Brahms und Schlenthers, daß der Kritiker des Deutschen Reichsanzeigers tatsächlich die Darstellung Agnes Sormas geschildert hat, ohne allerdings zu ahnen, daß mit dieser Interpretation nichts vom Gehalt des Stücks, nichts von seiner konsequenten Durchführung getroffen wurde. Die Schwierigkeiten, die er von der Darstellerin überwunden glaubte, wurden weder von ihm selbst, noch von der Schauspielerin überhaupt begriffen. Auch seine Worte machen ja deutlich, ohne allerdings wie Brahm und Schlenther Agnes Sormas Verfehlung angemessen zu bewerten, daß die Schauspielerin zusammenhanglose Situationen spielte, wo Ibsen eine Entwicklung geschildert hat. Agnes Sormas Nora "verwandelt" sich "plötzlich", statt, wie Brahm es im Sinne Ibsens forderte, durch die Handlung den "leuchtenden Kern ihres Wesens" zu enthüllen, der unter ihrer kindischen Oberfläche als dem "Produkt sozialer Mißbildung und modischen Verzeugs" (427) steckt.

Wenn der Rezensent dann gar fortfährt, Agnes Sorma spielte die Nora

"mit so vollendeter Meisterschaft, daß... man mehr als sonst bedauerte, daß der Verfasser nicht in einem 4. Act die von ihrer

krankhaften Überspanntheit geheilte Frau in den Kreis ihrer Familie zurückführt und damit den Conflict zu einem versöhnlichen Abschluß bringt" (428),

so offenbaren diese Worte nicht nur die eigene Einsichtslosigkeit, sondern bestätigen Brahms und Schlenthers Vorwurf, daß der Entschluß Noras in der Darstellung Agnes Sormas völlig unglaublich gewesen sei. Wo der Dichter eine Charakterentwicklung, den Willen nach Selbstentfaltung gemeint hat, stellte sich dem Kritiker in der Interpretation dieser Künstlerin eine "krankhafte Überspanntheit" dar, eine Nervenkrise, ein Heraustreten aus der Vernunft statt der vom Dichter intendierten endlichen Bewußtwerdung. Dieser Eindruck mußte sich in der Darstellung Agnes Sormas aufzwingen, da ihre Nora so offensichtlich glücklich und unbeschwert war und ihre oberflächliche Lustigkeit von keiner Sehnsucht, keinem Glücksverlangen getrübt wurde.

Die übrigen die Darstellung Agnes Sormas positiv beurteilenden Kritiker erkannten zwar den Bruch zwischen Nora, dem "Singvögelchen". und Nora, der zum Selbstbewußtsein erwachten Frau, legten diese Kluft jedoch dem Dichter zur Last. Irreführt durch den in keiner Sekunde in Frage gestellten unbeschwerten Frohsinn der Nora Agnes Sormas in den ersten Szenen, hielten sie den Schluß der Dichtung für konstruiert und inkonsequent und sprachen die Darstellerin von jeder Schuld frei. "Die Post" schrieb:

"... Wir sollen glauben, daß diese Nora, die hingebende, in allen Gefühlen überströmende Nora, wie sie Frau Sorma in den ersten Akten spielte, nach einer leidenschaftlichen Aufwallung neben ihrem Gatten gelassen Platz nimmt und nach dem Recepte: 'und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär, das Dritte wäre nimmermehr' auseinandersetzt, warum sie ihn verlassen muß; daß diese Mutter ihre Kinder bei Nacht und Nebel abschiedslos verläßt? Nimmermehr. Hier mußte auch Frau Sormas Kunst an dem scheitern, was Ibsen als 'Wahrheit' gilt, was aber nichts Anderes ist, als ein undramatisches, verquältes Hin und Her von Worten, als ein den Prämissen keineswegs entsprechender Schluß. Die eisige Starre, die Ibsen hier will, die Konsequenz eines Eigensinns, der sich in den ersten Akten keineswegs wie ein Verhängnis verkündendes Moment gab, war Frau Sorma vergeblich bemüht, uns glaubenswerth darzustellen. Sie bewies eben die Unmöglichkeit dieses Schlusses... ." (429)

Auch diese Kritik bestätigt, da wir uns über die Ansprüche und vor allem die in der Dichtung liegenden Möglichkeiten zu ihrer Verwirklichung klar geworden sind, die an die Darstellung gerichteten Vorwürfe Brahms und Schlenthers. Daß die überströmende Hingabe als Gattin und Mutter in den ersten Szenen keine dem Schluß widersprechende Prämisse ist, sollte Agnes Sorma in der Nora-Inszenierung Brahms zeigen. Dort interpretierte sie Nora als eine Frau, die in allem, was sie tut, von größter Intensität und Konsequenz ist und bewies, daß in leidenschaftlicher Aufopferung dann, wenn deren Widersinn erkannt wird, auch die Möglichkeit zu ebenso heftiger Abwendung liegt.

In der Inszenierung Barnays jedoch war sie in den ersten Szenen nicht leidenschaftlich, sondern nur oberflächlich lustig. Die Worte, mit denen derselbe Rezensent den Anfang ihrer Nora-Darstellung schildert, sind bezeichnend genug:

"... Wo die Nora ohne alle quälenden Züge vor uns tritt, wo sie in überströmender Zärtlichkeit die Mutter verkörperte, wo sie in ausgelassener Neckerei mit ihren Kindern umhertollt, wo sie die tändelnde, scherzende, herzige Gattin giebt... da schöpfte Frau Sorma aus dem Vollen." (430)

"Ohne alle quälenden Züge", ausschließlich "tändelnd, scherzend, herzlich", ohne die geringste Andeutung von, wenn auch unbewußter, Sehnsucht nach etwas anderem darf Nora auch in den ersten Szenen, soll ihr späterer Entschluß glaubhaft sein, nicht dargestellt werden. Die Kritik der "Post" belegt indirekt auch einen weiteren Tadel Brahms: Wie Agnes Sorma es nicht vermocht hätte, in dem kindischen Wesen die Möglichkeit zur Heldin ahnen zu lassen, sei es ihr ebenfalls nicht gelungen, im letzten Gespräch mit dem Gatten die Starrheit Noras mit einem Zug von Wärme und Naivität zu verbinden. Nora darf eben nicht, wie die Künstlerin es tat, "gelassen" neben Helmer Platz nehmen, um ihm dann sachlich ihre Gründe für die Trennung auseinanderzulegen. Gerade weil Agnes Sorma die Nora des Anfangs als Liebende spielte, durfte in der großen Abrechnungsrede ihre Kälte nur scheinbar, mußte sie erzwungen sein, so wie die Schauspielerin später unter Brahm diese Szene auch interpretierte. Es war also tatsächlich auf die Darstellerin, nicht auf den Dichter zurückzuführen, daß die von Ibsen intendierte Aussage in dieser Inszenierung nichts anderes "als ein undramatisches, verquältes Hin und Her von Worten" blieb.

Die Ahnungslosigkeit der Ibsenschen Dramatik gegenüber war, wie die aus einer Fülle ähnlich verständnisloser Urteile zitierten Kritiken beweisen, so verbreitet, seine Menschengestaltung bedeutete, vor allem was die psychologische Tiefe betrifft, eine derartige Umwälzung des Hergebrachten, daß Agnes Sormas Verfehlung der Nora-Interpretation weniger als persönliches Unvermögen, in stärkerem Maße als ein Symptom für die allgemeine Unsicherheit diesem Dichter gegenüber betrachtet werden muß. Auf diese Weise hat Brahm, für den Ibsen das der zeitgenössischen Schauspielkunst zugewiesene Erziehungsprogramm darstellte, Agnes Sormas Versagen auch aufgefaßt:

"Es lohnte aber darum, so ausführlich von diesem Verfehlen zu reden, weil an einem konkreten Beispiel zu zeigen war, wie viel, nicht die erste beste, sondern eine unserer bedeutendsten Künstlerinnen den großen, modernen Aufgaben noch schuldig bleibt, wie viel die deutsche Schauspielkunst an ihnen zu lernen und - zu verlernen hat. Frau Sorma hat zuviel Lustspielwitwen gespielt und deutsche Backfische, zuviel Hüttenbesitzerinnen; und mit all ihrer schauspielerischen Anmut und ihrer feinen Mimik steht sie nun doch vor Ibsen wie vor Rätseln und vor Wundern. Ihre gefällige und gefallsame Lieblichkeit, die zarte Ausdrucksfähigkeit ihres Gesichts, wo ein Spiel mit den Augenbrauen, ein Zucken der Mundwinkel Unendliches sagt, das bei geringem Umfang doch

ergiebig, an Klängen reiche Organ - jeder ihrer großen Vorzüge spricht auch aus der Nora uns an: 'fehlt leider nur das geistige Band'. Und darum mag ihr und ihren Genossen die Ibsen-Darstellung eine Kur sein, ein schauspielerisches Heilmittel, das vom Theatralischen zurückführt zu beseelter Natur.' (431)

2. Agnes Sormas "Nora"-Interpretation am Deutschen Theater unter Otto Brahm und während der späteren Gastspiele

Die Ausstellungen des Kritikers Brahm haben den Theaterdirektor Brahm nicht daran gehindert, zweieinhalb Jahre später in seiner "Nora"-Inszenierung am Deutschen Theater (Prem. am 3. 9. 1894) die Titelrolle mit Agnes Sorma zu besetzen (432), und Brahm war es - wir haben auf Agnes Sormas Abhängigkeit von sachgemäßer Führung hingewiesen - dem die Künstlerin außer ihrem intensiven Studium der Rolle die tiefe psychologische Durchdringung und die transparente Realisierung der Ibsengestalt zu verdanken hat.

Die Schauspielerin hat Ibsens "Nora" seit der Inszenierung am 4. 9. 1894 bis zum 2. 11. 1907, dem letzten feststellbaren Datum einer Nora-Verkörperung durch Agnes Sorma, in zahlreichen Städten Deutschlands und Europas viele hundertmal gespielt, ja keine andere Rolle hat sie auch nur annähernd so oft wie diese Ibsen-Figur dargestellt. Es ist selbstverständlich, daß sich die Gestaltung einer Rolle im Laufe von 13 Jahren verändert. Im Fall der Nora-Interpretation Agnes Sormas seit 1894 handelt es sich jedoch nicht um annähernd so grundsätzliche Deutungs- oder Gestaltungswandlungen, wie sie sich im Vergleich ihrer Darstellung unter Barnay mit der unter Brahm und der folgenden Zeit zeigen werden, sondern hauptsächlich um Akzentverlegungen, Vertiefungen und Verdeutlichungen oder um neu hinzukommende Details innerhalb eines ziemlich konstant bleibenden Rahmens. Es scheint uns daher angebracht und zulässig, die Nora-Interpretation Agnes Sormas von der Brahm-Inszenierung bis zum Jahre 1907 als einen einheitlichen Komplex zu untersuchen, um ihre wesentlichen Züge zusammenhängend darzustellen und dann innerhalb der Schilderung des Gesamtbildes ihrer Nora-Deutung auf die mit den Jahren auftretenden Abweichungen hinzuweisen.

a) Die gehaltliche Konzeption der Rolle

Als entscheidenden Einwand gegen die Nora-Darstellung Agnes Sormas unter Barnay hatten wir erkannt, daß es der Künstlerin nicht gelungen war, den Charakter der Ibsengestalt glaubhaft zu machen, weil sie es unterlassen hatte, bereits in den ersten Szenen die Möglichkeit zu der Charakterentwicklung des Schlusses vorzubereiten.

Ihre spätere Nora-Interpretation bewies, daß ihr nicht etwa Begabung und Verständnis für die Versinnlichung komplizierter psychologischer

Vorgänge, sondern allein die notwendigen Hinweise zur Bewältigung der noch ungewohnten Aufgabe gefehlt hatten. Von Brahm auf den rechten Weg geführt, verstand Agnes Sorma es nun, Noras Charakter transparent zu machen, indem sie

"die psychologische Entwicklung in fortschreitender Stetigkeit" erfolgen ließ, "so daß sich, wie in einer logischen Schlußfolgerung Beweis an Beweis, hier Bild an Bild schließt, ohne daß wir dabei jemals eine ähnliche Empfindung haben wie bei der sprung- oder ruckhaften Bewegung, die wir bei den Bildern des Kinetographen sehen." (433)

Besser als der Begriff der psychologischen "Entwicklung" trifft für Agnes Sormas Nora-Interpretation der der "Charakterentfaltung" zu, ganz im Sinne Brahms, der von der Nora-Darstellerin gefordert hatte, durch die Handlung den "leuchtende(n) Kern ihres Wesens" aufzudecken, (nicht erst entstehen zu lassen), zu zeigen, daß in dem Kinde "eine Heldenseele, fähig des Opfermutes und aller naiven Größe" (434) lebt.

Wie auf viele ihrer Schöpfungen trifft auch auf ihre Nora-Gestaltung die Charakterisierung Iherings zu:

"Agnes Sorma spielte Frauen, die nicht klug vom Verstande, aber klug von der Seele her waren." (435)

Ihre Nora war keineswegs, wie etwa die der damals berühmtesten dänischen Interpretin der Ibsengestalt, Frau Hennigs vom königlichen Theater in Kopenhagen,

"ein kleines ... nervöses Geschöpfchen ... mit wohnstubenengem Horizont und .. tausend kleinen äußeren Rücksichten", dem etwas "Zurückgebliebenes ... Aufgepöppeltes" anhaftete und sogar "eine gewisse natürliche, vielleicht ererbte Disposition zu Schwindelgeschäften. . ." (436)

Bei Agnes Sormas Nora handelte es sich nicht um ein hohlköpfiges Wesen, das aus unbedarfter Beschränktheit plötzlich zur vollbewußten Frau erwacht. Der Schlüsselbegriff ihrer Interpretation war die bedingungslose aber nicht reflektierte Liebe zum Gatten und zu ihren Kindern und das aus diesem Gefühl entspringende instinktive Rechtsempfinden.

"Wir erkennen immer deutlicher, ... daß ihre verhängnisvolle Handlungsweise nicht der Streich eines beschränkten Kindes, sondern die impulsive Handlung eines starken weiblichen Instincts ist, der nie lange bedenkt, nichts für unmöglich hält, was zu einem für gut und notwendig gehaltenen Ziele führt, sobald dieses Ziel in der eigentlichen weiblichen Sphäre liegt." (437)

Agnes Sorma löste das damals so oft diskutierte Nora-Problem, den angeblichen Bruch in der Gestalt, indem sie nicht einen speziellen Sonderfall darstellte, sondern am Beispiel der Nora den Kampf der naiven, warmherzigen Weiblichkeit gegen die engherzige, kühle Welt-

klugheit konkretisierte.

Sie nahm der Figur bereits am Anfang alle läppischen, unbedarften Züge und spielte eine empfindsame, lebensfrohe Frau, die ohne zu überlegen ihr ganzes Wesen innerhalb des häuslichen Kreises einsetzt. Siegfried Jacobsohn brachte ihre Interpretation auf eine sehr treffende Formel:

"Was sie nämlich tut, tut sie ganz. Sie liebt ihren Mann mit jener großen Liebe, die blind macht. Als sie aber sehend wird, sieht sie auch alles und handelt danach..." (438)

Während sie in der Barnay-Inszenierung die Anfangsszenen mit oberflächlicher Lustigkeit und kapriziöser Soubrettenlaune gestaltet hatte, legte sie unter Brahm und in den folgenden Jahren so viel Innigkeit und Gemütsiefe in ihr Spiel, daß der Zuschauer ahnen mußte: Eine Frau, die sich so verschwenderisch ausgibt, wird, sobald sich das Ziel ihrer Hingabe als nichtig erweist, die Einsamkeit einer mediocren Ehe vorziehen.

Zu dieser äußersten Intensität des Empfindens, die die latenten Möglichkeiten zur Größe in Nora andeutete, kamen im Spiel Agnes Sormas Hinweise sprachlicher und mimischer Art, die bereits in den Szenen mit frühlichem Grundton Noras un- oder nur halb bewußte Sehnsucht nach einem anderen, wertvolleren Glück ahnen, ihre verborgene geistige und seelische Potenz anklingen ließen und damit eine glaubwürdige Prämisse für den Schluß schufen.

Nicht mehr schroff und unverständlich wie unter Barnay, sondern folgerichtig und zwingend wirkte, durch die hintergründigen, ernsten und empfindsamen Akzente der ersten Akte vorbereitet, nun auch der Schluß des Stückes. Schwankend zwischen gewaltsamer Lustigkeit und quälender Angst spielte die Sorma den Anfang des zweiten Aktes, dann, als die nahe Entdeckung ihres Geheimnisses besiegelt, versetzte sie die zugleich ersehnte und befürchtete Erwartung des "Wunderbaren", des Opfers ihres Gatten, in einen fast ekstatischen, fieberhaften Rausch der Glückserwartung.

Den Entschluß Noras, sich von ihrem Mann und von den Kindern zu trennen, motivierte Agnes Sorma als Reaktion auf diesen aufs äußerste gesteigerten Gemütszustand, d.h., das auf die Spitze getriebene Maß der Glückserwartung bedingte notwendig, als diese Hoffnung grausam enttäuscht wurde, einen ebenso heftigen Gefühlsumschlag.

Aber noch in der recht tendenziösen Schlußrede betonte sie die zarten, weiblichen Momente stärker als die sachlich-emanzipierten und erfüllte wiederum Brahms Forderung, das Gemischte der Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Wie sie es vermocht hatte, "unter dem Kinde Nora die Heldin schauen zu lassen", so gelang es ihr auch,

"in der Starrheit... der großen Unterredung am Schluß doch wiederum die Naivität der Frau aufzuzeigen, die... aus großen erstauten Augen das entschleierte Wunder ein erstes Mal anschaut." (439)

b) Die schauspielerische Konkretisierung

Wichtigste künstlerische Mittel, das Konglomerat von Stimmungen, ihre Überschneidungen, Umschwünge und Übergänge zu versinnlichen, waren im Spiel Agnes Sormas ihr Reichtum an sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten und ihre "bis zur Vollendung" ausgebildete Mimik, mit der sie jede Regung des Gefühls wiederzugeben vermochte, "ohne ins Grimassieren oder in Manier zu verfallen". (440)

Nach der "Nora"-Inszenierung Brahms hob Julius Hart, der die Forderungen des Naturalismus nach Einfachheit und Wahrheit verfocht, sich aber heftig gegen die Übertreibungen eines falsch verstandenen Natürlichkeitsstrebens zur Wehr setzte, Agnes Sorma äußerst subtile und differenzierte Gestaltungsweise hervor und setzte sie in Gegensatz zu dem sehr einseitigen Spiel ihrer Partner:

"...wie ein Bann scheint es über den meisten Darstellern des Deutschen Theaters zu liegen, und Kraußneck, Nissen habe ich kaum wiedererkannt. Offenbar hat man ihnen unaufhörlich zugeschrien und immer wieder haben sie sich zugeschworen, schlicht, einfach und natürlich zu spielen. Aber das 'natürlich' hat sich in ein 'alltäglich' verwandelt, und das 'alltäglich' in ein 'schläfrig' ... ein Realismus also, der, wenn er eine Liebeserklärung macht, an einem Butterbrot kaut, damit er nur nicht zu deklamieren scheint. Es war fast zum Verzweifeln, wie farblos und einförmig der Ibsensche Dialog aus dem Munde der meisten hervorkam, so einförmig, alles in einem und demselben Tonfall, wie man im Leben spricht, wenn man über das Wetter redet... Allein Agnes Sorma traf hier die wirkliche Wahrheit... Welch eine peinigende Ungleichheit kam aber auch damit in die ganze Aufführung. Wie fremd stand Agnes Sorma unter den übrigen da, welche sich alle ängstlich hüteten, aus ihrer Haut heraus zu kommen, und nichts als korrekt zu sein wagten..." (441)

Agnes Sormas Sprache war von diesem (falschen) Realismus der Unterbreitung wie vom übertriebenen Pathos der Deklamation gleich weit entfernt. Sie legte, und das gilt nicht nur für ihre "Nora"-Gestaltung, ist nur gerade an ihr wegen der Fülle der zu realisierenden Stimmungen besonders einprägsam zu verdeutlichen, die Charakteristik nicht in das fallengelassene oder herausgehobene Wort, sondern in die Variationen des Tonfalls, in die Sprachmelodie und ging damit weit über den Naturalismus hinaus. Wie sich bei Ibsen oft mit jedem Satz die Seelenstimmung ändert, oft in scharfen Gegensätzen und Sprüngen, bewegten sich auch Rede und mimischer Ausdruck in fortwährendem Auf und Ab und spiegelten eine abwechslungsreiche Erregtheit wider, wie sie in so raschem Wechsel das alltägliche Leben nicht bietet.

Dabei gebrauchte Agnes Sorma ganz einfache Mittel, veränderte ihren Grundton nach der dynamischen Seite nicht allzu stark, sondern "wandelte diesen Tonfall in unerschöpflichen, aber auch unauffälligen Nuan-

cen ab." (442)

Auch ihre Mimik war von sehr subtilen Ausdrucksmöglichkeiten geprägt und weit entfernt von den Gesichtsverzerrungen der älteren Schauspielkunst.

Hermann Bahr, dem bei Agnes Sormas Wiener Gastspiel als Nora (21.12.1900) vor allem die "unglaubliche Macht, das leiseste Gefühl, jeden Einfall, jede vorbeihuschende Laune auf ihrem wunderbar beweglichen Gesicht erscheinen zu lassen" auffiel, beobachtete erstaunt:

"Dabei macht sie eigentlich gar nichts, zieht kaum die Brauen zusammen oder wirft, leise verächtlich, die Lippen ein wenig auf oder zuckt nur mit ihren seltsam nervösen und fieberhaften Händen. Aber dies ist alles so vergeistigt und beseelt, offenbar mit ihrem tiefsten Wesen so geheimnisvoll verbunden, daß es stärker wirkt als die größten theatralischen Schreie und Grimassen." (443)

Stets hatten Mimik und Gestik dramaturgische Funktion und dienten - in Verbindung mit sprachlichen Halb- und Zwischentönen - dazu, die Zwiespältigkeit der Stimmung, die Ambiguität des Charakters sinnfällig zu machen, zu zeigen, daß sich hinter Noras Frohsinn Furcht, hinter ihrem Leichtsinn Sorge, hinter ihrer Lustigkeit Glücksverlangen verbirgt. Dennoch ging der naive Grundton nicht verloren. Am Anfang des Stückes, darauf auch im Spiel mit den Kindern, war ihr Lächeln das eines Kindes, die Tonmelodie von schwebender Leichtigkeit; aber nicht mehr oberflächlich wie unter Barnay wirkte die Stimmung, sondern vertieft durch leidenschaftliche Mütterlichkeit und Intensität des Empfindens.

Begeistert schrieb Eugen Zabel:

"Einzig und unerreicht ist der erste Akt ihrer Nora, ihr süßes Schwatzen und Phantasieren, aus dem doch so viel Liebe, Hingebung und Aufopferung sprechen..." (444)

Schon in das erste Gespräch mit Christine, das unter Barnay nichts als eine gemütliche Plauderstunde gewesen war, mischte sie jetzt das tragische Motiv. Die glühende Begeisterung, die sie in ihre Stimme legte, der vibrierende Ton und die leuchtenden Augen beim Bericht über ihr selbständiges Handeln deuteten an,

"daß in dieser Frau, ihr selbst halb unbewußt, viel mehr steckte, als sie der Welt zeigte." (445)

Bereits in diesem Gespräch verdüsterten sich mitunter ihre Züge, so daß es schien, als müßte sie sich zur Heiterkeit zwingen. Den kindlichen weltvergessenen Lerchenton dämpfte sie an einigen Stellen, und das bei aller Naivität kluge Lächeln wurde

"oft verdrängt von einem herben Zug, wie von verhaltener Erinnerung innerer Kämpfe. So ist der Übergang geschaffen zu der weiteren Entwicklung und damit die Einheit der Auffassung." (446)

"Was der Wortlaut sagt, wurde gesagt; aber was alles hinter dem Wortlaut steckt, blieb stumm" (447), hatte Paul Schlenther zu Agnes

Sormas Nora-Darstellung unter Barnay tadelnd bemerkt. In der Nora-Inszenierung Brahms und bei ihren Gastspielen der darauffolgenden Jahre hingegen erschöpfte Agnes Sorma gleichermaßen die weltvergessene Kindlichkeit der Gestalt wie alles, was unter dieser Oberfläche an dämmernden Sehnsüchten und Ahnungen ruhte.

Diese Versinnlichung der Doppelnatur Noras erreichte die Künstlerin nicht allein durch die Vielfalt an Stimmungsumschwüngen und -übergängen in Mimik und Tonfall, d. h. durch ein rasches Nacheinander von Unbeschwertheit und Besinnlichkeit, Kindlichkeit und weiblicher Hingabe, Ausgelassenheit und Sorge, sondern vor allem durch ein schauspielerisch sehr viel schwierigeres gleichzeitiges Gestalten einer Mischung von Empfindungsströmungen, durch Realisierung einer Fülle von oft entgegengesetzten Stimmungsgehalten im selben Augenblick.

Schon im ersten Gespräch mit Christine hatte Agnes Sorma durch einen zeitweise angestregten Gesichts- und Stimmausdruck angedeutet, daß diese Nora um Unbeschwertheit ringen mußte, hatte der Enthusiasmus im Tonfall und der Glanz in ihren Augen bereits hinter der sorglosen Kindlichkeit die verborgene Sehnsucht nach einem anderen, größeren Glück ahnen lassen, hatte die Schauspielerin also der kindlich munteren Naivität der textlichen Aussage durch den sie interpretierenden Tonfall sowie die begleitende Mimik ihre Eindeutigkeit genommen, während unter Barnay Stimm- und Gesichtsausdruck auch inhaltlich mit dem Wortlaut synchron gelaufen waren, ihn unbedenklich unterstrichen hatten, anstatt auf die unterschwellige Problematik hinzuweisen.

Weit häufiger noch als im ersten Akt, wo das Hintergründige nur ganz zart vorbereitet werden soll, benutzte Agnes Sorma im zweiten Akt, also nach dem Drohen des Gläubigers, neben subtil abgestuften Stimmungsübergängen oder auch jähren -umschwüngen die gleichzeitige Darstellung unterschiedlicher Empfindungsschichten.

Während die Künstlerin in der Barnay-Inszenierung unvermittelt von sorgloser Fröhlichkeit in tiefe Angst gefallen war, heiterste Lustspiel-laune und Birch-Pfeiffersche Rühreffekte unvermittelt nebeneinander gestanden hatten (448), spielte Agnes Sorma später die seelischen Kämpfe mit, die Anstrengung, die es sie kostete, ihre Bekommenheit zu überwinden und die quälende Sorge "... wie ein lästiges Insekt immer wieder von neuem (zu) verscheuchen...". (449) Jetzt vermochte sie mimisch und sprachlich zu veranschaulichen, daß ihre Lustigkeit im Umgang mit Helmer eine forcierte, nur scheinbare Fröhlichkeit war:

"... Die gezwungene Heiterkeit, die Nora, den Tod im Herzen, dem Gatten gegenüber zur Schau trägt, ist von überraschender Echtheit." (450)

Manchmal stellte ein hektischer Tonfall - ganz im Sinne des Dichters - die Harmlosigkeit der kindlichen Rede in Frage, die Hände verkrampften sich, während der Mund lachte, oder das trübe Auge, ein Schatten, der über das Gesicht huschte, strafte die Fröhlichkeit in der Stimme

Lügen. Das alles wurde in so unauffälligen, zart angedeuteten, rasch wieder verschwindenden Nuancen dargestellt, daß die Glaubwürdigkeit in die Ahnungslosigkeit Helmers unangetastet blieb, der Zuschauer aber die Schwüle der Situation spürte:

"... so ein halb unterdrückter Seufzer, ein schnell dahinhuschen-
des Zucken der Wimper und eine herb sich prägende Falte im
Mundwinkel sagen bei Frau Sorma mehr als hundert Worte, in
solchen Vorzeichen verdichtet sich mehr und mehr das kommende
Unheil... ." (451)

Nicht allein durch unterschiedlichen Ausdruck der einzelnen künstlerischen Gestaltungsfaktoren, daß also etwa durch die Stimmfärbung der heitere Gesichtsausdruck teilweise zurückgenommen wurde oder ein schmerzlicher Zug um den Mund die Scheinhaftigkeit des fröhlichen Tonfalls erwies, erreichte es Agnes Sorma, die Doppeldeutigkeit und Gespanntheit der Stimmung zu charakterisieren. Durch Unter- oder Zwischentöne vermochte sie auch in der Sprechmelodie allein unter tändelnder, harmloser Fröhlichkeit starkes weibliches Empfinden, unter Heiterkeit das tragische Motiv anzudeuten. Siegfried Jacobsohn schrieb über Agnes Sormas Spiel im ersten Akt, in dem sie kindliche Weltvergessenheit und frauliche Hingabe und Opferbereitschaft einander durchdringen ließ:

"Ihre Empfindungen, die sich neckisch, tändelnd und tirilierend äußern, haben einen Unterton von solcher Stärke, daß der Irrtum ihrer Ehe und das unerbittlich jähe Ende dieser Ehe als Naturnotwendigkeiten gleichermaßen verständlich werden... ." (452)

Und Herbert Ihering erinnerte sich, wie in Agnes Sormas Stimmfärbung selbst in der kindlichsten Ausgelassenheit durch die Intensität des Empfindens, die sie auch in solchen Momenten in ihren Ausdruck legte, bereits ein möglicher Übergang zur Tragik vorbereitet war:

"Agnes Sorma brauchte als Nora nicht einen psychologischen Riß zu überbrücken zwischen der sorglosen Fröhlichkeit der ersten Akte und dem schattenden Ernst des Abschiedes. Wie Mozart in der Heiterkeit die Tragik hatte, so lag auch in ihrer Sprechmelodie der tragische Ton vorgebildet. Ohne Kampf, ohne Gewaltsamkeit führte sie die Sprache dorthin... ." (453)

Während Paul Schlenther Agnes Sorma bei ihrer einsträngigen Nora-Interpretation unter Barnay vorgeworfen hatte:

"Ihr Lächeln blieb ein Lächeln ohne weiteres, hinter dem keine Träne lauerte..." (454),

lobten die Kritiker später gerade eine besonders differenzierte Ausdruckskraft ihres Lachens. Das kleidsame, aber unpassende Backfischlächeln, das sie in den ersten Szenen bei Barnay zur Schau trug, hatte sich verwandelt in das unschuldige Lächeln eines klugen Kindes, vertieft - ähnlich wie die Stimmfärbung - durch einen Zug von Mütterlichkeit und weiblicher Hingabe. Im zweiten Akt ließ sie durch das Lächeln hindurch die quälende Angst ahnen:

"Sie konnte lächeln, und man sah doch den Tod in ihren Augen... ." (455)

Dann, wenn für einen kurzen Moment die alte Fröhlichkeit durchbrach, wirkte ihr Lachen "wie eine Erlösung unter körperlichen Schmerzen" (456), um darauf, wenn die Furcht wieder die Oberhand gewann, in den Augenblicken der Verstellung, disharmonisch, den Sprung im Innern verratend, zu klingen.

Weit differenzierter als unter Barnay, unter dessen Führung sie diese Szene in harmlosem Plauderton, mit neckischen Augenaufschlägen, als banale, oberflächliche Tändelei dargestellt hatte, gestaltete sie später auch das Gespräch in der Dämmerstunde mit dem todkranken Dr. Rank. Zwar blieb eine, hier bei allem Ernst durchaus angemessene, die ahnungslose Naivität Noras trefflich charakterisierende "unschuldvolle Koketterie, die unwiderstehlich wirkt" (457), erhalten, diese Koketterie aber war nur eine der in dieser Szene gestalteten Stimmungsbeben, war vor allem nicht oberflächlich, sondern naiv, wurde stellenweise getrübt durch die immer wieder durchbrechende Angst in ihren Augen, sowie durch eine dämmernde Ahnung vom unabwendbaren Schicksal des Freundes und vertieft durch einen warmen Ton des Mitgefühls und innige Zuneigung zu ihm.

Gerade die Mischung von Empfindungen, der Ernst hinter der vordergründigen Heiterkeit war es, was Alfred Kerr in dieser Szene, vor allem als Rudolf Rittner der Partner Agnes Sormas war, also in der Inszenierung Brahms, als das Wesentliche erkannte:

"Wer das Beste nordischer Schauspielkunst sehen will, sehe die Szene zwischen Rank und Nora, wie Rittner und die Sorma sie spielen. Was an Tragik in der stummen und ungeschehenen Umarmung zweier vorübergleitender Seelen ruht, was an stummer, verdrängter Abschiedsstimmung: das wird hier sichtbar..." (458)

Das Erzittern vor der Gefahr, die quälende Furcht vor dem nahenden Unheil, die Agnes Sorma im zweiten Akt durch ständig sich verdichtende Hinweise mimischer und sprachlicher Art und durch immer größeren Hochdruck, den sie der Gestalt verlieh, dargestellt hatte, fand die stärkste Steigerung in der Tarantella-Szene, die nun tatsächlich - im Gegensatz zum virtuos, aber harmlosen Tanz am Berliner Theater - dramatischer Höhepunkt wurde. Und während sie unter Barnay, den Gehalt der Ibsenschen Worte völlig verkehrend, "in ungeprübter Lebensfreude" (459) ausgerufen hatte, daß ihr noch 31 Stunden bis zu ihrem Tode verblieben, hatte sie jetzt gelernt, "für den Dichter zu denken" (460) und ging, durch Tonfall und Mimik die Stimmung konzentrierend, weit über die Möglichkeiten des Dichterischen hinaus.

Julius Bab ist gerade Agnes Sormas eindringliche Ausdruckskraft in dieser Szene besonders deutlich im Gedächtnis geblieben:

"Nora am zweiten Aktschluß - Todesangst im Herzen, hat sie die Tarantella heruntergerast. Nun steht sie da, allein, und zählt die Stunden, die sie noch zu leben haben wird. Im Maskenkostüm

- denn morgen abend soll sie tanzen - leise klrirt das Tamburin, das sie noch bewußtlos festhält - ' Vierundzwanzig Stunden - und sieben - dann ist sie aus, die Tarantella' -. Die Stimme erblaßt, friert ein. - Riesengroß geweitet starren die Augen - wie Höhlen, in die das Nichts einzieht - mit einer Ausdruckslosigkeit, die furchtbarster Ausdruck ist. " (461)

Welche Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten allein des Gesichts Agnes Sorma zur Verfügung stand, beweist nicht zuletzt die Tatsache, daß die Mehrzahl der Kritiker mit ganz besonderer Ausführlichkeit ihre Gestaltung der Szene beschreibt, die vom Text her eine der wichtigsten Szenen Helmers ist und in der der Nora-Interpretin die schwierige Aufgabe gestellt wird, allein durch mimische Beredsamkeit den ideell völlig richtigen, psychologisch jedoch erschreckend unvermittelten Bewußtwerdungsprozeß bis zum Entschluß zur Trennung zu versinnlichen.

Als Helmer durch den Brief Krogstadts von der Fälschung Noras erfährt und sich statt des in Hoffen und Bangen erwarteten "Wunderbaren" die philisterhafte Engherzigkeit des Gatten offenbart, stellte Agnes Sorma allein durch ihre Mimik, nicht einmal mit Gesten - sie stand während der ganzen Zeit reglos am Flügel - einen äußerst komplizierten psychologischen Vorgang dar. Die meisten Rezensenten schildern sehr differenziert, wie ihr zunächst von Hoffnung verklärtes Gesicht auf die ersten, unerwartet heftigen Worte Helmers hin instinktiv Angst zeigte; dann, als sie, langsam nur, den Sinn seiner Rede verstand, hatte man den Eindruck, als wiche alles Blut aus ihrem Antlitz, die Augen weiteten sich in ungläubigem Erstaunen und spiegelten darauf, mit wachsender Klarheit, fassungsloses Entsetzen wider. Bewegungslos, wie versteinert, stand sie am Flügel und starrte den rasenden Helmer wie einen Fremden an. Immer noch nicht völlig begreifend, mühsam ringend, mit tonloser Stimme, preßte sie einige Worte hervor, Deutlich malte sich auf ihrem Gesicht der schmerzliche Prozeß des Verstehens ab: Allmählich durchschaute sie das wahre Wesen ihres Mannes, die Gewißheit, daß das "Wunderbare" nicht eintreffen würde, wuchs, mit zunehmender Erkenntnis schwand das letzte Fünkchen Hoffnung aus ihren Zügen.

"Es war, als ob sich nun stückweise alles ablöste, was den Beiden je gemeinsam gewesen.: (462)

Sie schauderte, wie von der entsetzlichen Einsicht gepeinigt, zusammen, der Gesichtsausdruck wandelte sich von fassungslosem Entsetzen in trostlose, todtraurige stumme Verzweiflung.

Sie ging, das Maskenkostüm abzulegen.

"Diese Szene, das gleichsam sichtbare Erstarren der Seele in Nora, der Sturmwind von Gedanken, Gefühlen und plötzlicher Einsicht... das jähe Absterben jeder Lebenshoffnung bei der Einsicht in die furchtbare, lieblose Selbstsucht des Gatten, das war eine schauspielerische Leistungshöhe, welche die Darstellerin Agnes Sorma neben die Eleonora Duse stellt. " (463)

Mit eindringlicher, einen ganzen psychologischen Roman schrittweise vorführender mimischer Beredsamkeit hatte Agnes Sorma damit eine dramatische Lücke gefüllt, die der Dichter, in allzu rigoroser Durch-

führung seiner Idee, gelassen hatte.

Wesentlichstes charakterisierendes Mittel in der Auseinandersetzung mit Helmer am Schluß des dritten Aktes war, im Gegensatz zu der vorwiegend mimisch gestalteten vorangegangenen Szene, der sprachliche Ausdruck. Agnes Sorma kehrte als Nora umgekleidet zu Helmer zurück und schloß, die gewohnte eheliche Intimität, vielleicht auch die Eile andeutend, den untersten Haken ihres linken Ärmels vor den Augen des Gatten - ähnlich wie Eleonora Duse, die ebenfalls "ihre Toilette vor den Augen des 'fremden Mannes'" (464) ergänzte. Während jedoch die Italienerin durch die entsetzliche Erkenntnis gewachsen und gestählt schien, wirkte die Nora Agnes Sormas gelähmt und nahezu gebrochen. Noch suchend, mit zuckendem Munde und tränendurchzitterter Stimme, fast tonlos, sprach sie die ersten Worte der Anklage, um sich zu immer größerer Entschiedenheit zu steigern, und noch während sie ihren Entschluß formulierte, spürte man, wie schwer sie um ihn ringen mußte. Weit entfernt war ihr stimmlicher Ausdruck von der kalten Sachlichkeit der emanzipierten Frau, als die man die Nora des Schlußaktes damals oft deutete. Ihre Entschiedenheit, die sich nur ganz selten einmal in größerer Lautstärke äußerte, hatte einen gebrochenen Unterton von tiefem, aber verhaltenem Schmerz, eine Nuance, die Agnes Sorma von anderen Nora-Darstellerinnen, vor allem von der Duse, unterschied (465).

"Herb und weh" (466) sprach sie die Worte der Anklage, vermied jedes Pathos, zu dem gerade die recht tendenziöse Schlußrede verführt, und stieß die Erkenntnis, sie habe acht Jahre lang mit einem "fremden Manne" gelebt, im Tone heftiger Empörung und "durchbebt von frauenhafter Scham" (467) hervor. Philipp Stein lobte:

"...die Erklärung, daß sie acht Jahre mit einem fremden Manne gelebt, habe ich von keiner Nora so erschüttert sprechen hören... Das war... vielleicht das Bedeutendste, was sie geboten hat, ein Ausbruch leidenschaftlicher Verzweiflung, der lange in Erinnerung und Empfinden der Hörer nachzittern wird..." (468)

Besonders stark akzentuierte Agnes Sorma in der letzten Auseinandersetzung Noras mit Helmer das zentrale Motiv ihrer Interpretation: die Kontroverse zwischen impulsivem weiblichen Empfinden und engherzigem kleinlichen Formalismus.

"Eine Frau sollte also nicht das Recht haben, ihren alten sterbenden Vater zu schonen oder das Leben ihres Mannes zu retten! So etwas glaube ich nicht!" (469)

Diese letzten fünf Worte wiederholte Agnes Sorma mit "trotziger Energie" (470) immer wieder, (Ibsen schreibt sie nur einmal vor), und auf ihnen lag der Hauptnachdruck.

Durch die von jedem Frauenrechtlertum absehende Deutung Agnes Sormas, durch die Betonung der empfindsamen mißverstandenen Frau statt der dialektisch überlegenen, sachlichen Emanzipierten erschien "die vielumstrittene Gestalt Noras... in ganz neuer Beleuchtung und selbst die letzte Szene folgerichtig und notwendig, ja voll von dramatischem Gehalt, den wir vordem niemals darin verspürten.", hieß es im

Kölner Tageblatt, das dann fortfährt:

"Oft hat uns die überlange Auseinandersetzung geärgert; diesmal verfolgten wir mit hochgradiger Spannung die Bloßlegung aller Gefühlsfäden einer mißhandelten, tiefverkannten Frauenseele. Selbst in dieser langen Rede war nichts Deklamatorisches, und über das bleiche, versteinerte Antlitz der mit ihrem bisherigen Leben fertigen Frau huschte hin und wieder noch ein leises Lächeln der Erinnerung an ihre früheren Illusionen, ein wehmütiger letzter Schimmer von dem Sonnenglanz, der einst von ihr ausströmte." (471)

c) Agnes Sormas Verdienst um die "Volkstümlichkeit" von Ibsens "Nora"

Wie aus den zunehmend vernünftiger urteilenden Rezensionen zu schliessen ist, hatte die allgemeine Einsicht in die Intentionen Ibsens seit der Inszenierung Barnays in großem Maße zugenommen. So eklatante Irrtümer in der Interpretation des Stücks und in der Bewertung der schauspielerischen Gestaltung, wie sie noch zur Zeit der Barnay-Inszenierung fast die Regel waren, kamen zwar noch vor, bilden jetzt aber einen weit geringeren Prozentsatz des vorhandenen Kritikenmaterials. Ursache für dieses relativ rasch gewachsene Verständnis wird natürlich ein allgemeiner Prozeß zunehmender Vertrautheit und Einsicht gewesen sein. Wie jedoch aus einigen Rezensionen zu entnehmen ist, hatte auch die schauspielerische Interpretation, und nicht zuletzt gerade die Agnes Sormas, Anteil daran. Mit dem darstellerischen Beweis, daß Ibsens Nora kein Abstraktum, sondern bei differenzierter künstlerischer Interpretation tatsächlich eine organische Gestalt ist, wuchs verständlicherweise auch die Anerkennung für das Stück.

Und selbst Rezensenten, die sich immer noch gegen die Dichtung wehrten und vor allem dem Schluß skeptisch gegenüberstanden, räumten der Schauspielerin Agnes Sorma ein, daß durch ihre Gestaltung wenigstens die Fiktion einer Einheit erreicht wurde:

"Das Ibsensche Schauspiel 'Nora', ... das statt tragischer Erschütterung eine raffiniert ersonnene Quälerei dem Zuschauer der mathematisch konstruierten Handlung darbietet, erhielt durch die heute in Rede stehende Verkörperung der Titelrolle theilweise eine ganz andere Physiognomie. Das aber konnte nur bewirkt werden durch eine Künstlerin allerersten Ranges, die sich des Triumphes rühmen darf, in ihrem nachschöpferischen Kunstschaffen nicht die Schwächen sondern die Vorzüge einer Dichtung in eine schärfere, unser zeitheriges Urtheil - wenigstens theilweise - verändernde Beleuchtung rücken zu können! Die charakteristische Art, in welcher das Naturell der 'Nora' mit all seinen kapriziösen Launen und all seinem nervösen Wesen durch Frau Sorma verkörpert wird, vermag dieses psychologische Räthsel eines modernen Weibes - wenigstens halbwegs - uns als glaubwürdig erscheinen zu lassen und das Naturwirklichkeitsprinzip in der theatralischen Reproduktionskunst für diesen Genre der Schauspiel-dichtung als berechtigt und als zweckentsprechend zu legitimieren.." (472)

Dieses Urteil, aus einer Reihe von Kritiken mit ähnlichem Tenor zitiert, läßt ahnen, wie beträchtlichen Anteil eine so populäre Schauspielerin wie Agnes Sorma daran hatte, dem deutschen Publikum Ibsens Werk vertraut und verständlich zu machen, zumal sie gerade diese Gestalt so häufig wie keine andere Rolle in vielen Städten Deutschlands - und auch im Ausland - verkörperte.

Aus zahlreichen Bemerkungen geht hervor, daß man Agnes Sorma die Vorrangstellung unter einer Anzahl bekannter Schauspielerinnen einräumte, die seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jh. als Nora von Stadt zu Stadt reisten (473). Durch dieses Gastspielprinzip, auf das zum großen Teil das häufige Erscheinen des "Puppenheim" im deutschen Spielplan jener Jahre zurückzuführen ist, wurden vor allem kleinere Bühnen der Sorge um eine eigene Nora-Darstellerin enthoben. Lange Zeit hindurch - die "Nora" fehlte bis zum Jahre 1907 bei kaum einem ihrer Gastspiele - war es Agnes Sorma, deren Name vor allen anderen bekannten Nora-Interpretinnen am häufigsten auf den Spielplänen der deutschen Bühnen zu finden ist, so daß es nicht verwundert, wenn im Jahre 1902 ein Frankfurter Kritiker die beinahe "klassische Volkstümlichkeit" (474), die diese Ibsengestalt mittlerweile erreicht habe, vor allem der Darstellungskunst Agnes Sormas zuschrieb.

Daß die so oft gelobte Nora-Darstellung Agnes Sormas auch viele andere Interpretinnen dieser Rolle beeinflusst hat - oft nicht zu deren Vorteil, weil sich die Kunst Agnes Sormas nicht einfach nachahmen ließ, liegt nahe:

"Wer die Nora auf verschiedenen deutschen Bühnen gesehen hat, dem muß es aufgefallen sein, daß sie vielfach die gleiche (wie die Agnes Sormas d. V.) war, bis in jede Stellung und Bewegung, ja bis ins Mienenspiel." (475)

Auffallend ist, daß die bereits erörterten negativen Folgen der ausgedehnten Gastspieltätigkeit Agnes Sormas und die Unarten des Virtuositums überhaupt sich an ihrer Nora-Darstellung, obwohl deren Aufführungszahl die ihrer anderen Rollen bei weitem übertrifft, nicht bemerkbar machten. Stets zeigte sich die Kritik besonders beeindruckt davon, daß ihre Nora-Gestaltung bei jedem Male

"den Eindruck der Wiedergabe einer spontanen Empfindung macht, während man doch annehmen sollte, daß bei einer so hundertfach gespielten Rolle jedes Detail längst eine festgeessene Form hätte annehmen müssen, wie wir diese bei der Mehrzahl der Gastspiel-Virtuosen nur noch frierend bewundern, weil sie den hippokratischen Zug eines Erstarrungsprozesses zur Schau tragen." (476)

d) Ibsens "Nora": Handlungs-drama oder Seelenenthüllung?

Prüfung kritischer Einwände

Wenn auch der weitaus größte Teil der Rezensenten Agnes Sormas künstlerische Leistung als "Nora" bedingungslos anerkannte, ja in beinahe überschwenglichen Worten pries, wenn auch, vor allem bei ihren Gastspielen, oft behauptet wurde,

"daß Frau Sorma uns erst die Gestalt menschlich näher gebracht, daß ihre Darstellungskunst dem großen Publikum das Verständnis für diese eigenartige Frauenfigur erst erschlossen hat" (477) und angesichts ihrer "lebensvollen Leistung" "die Erinnerung an jede frühere Vertreterin (der "Nora" d. V.) verblaßte" (478),

so wurden doch, wenn auch nicht häufig, Einwände gegen ihre Leistung erhoben, Einwände jedoch, die zum Teil bei näherer Prüfung nicht stichhaltig sind.

Obwohl Agnes Sorma die heitere Grundstimmung der ersten Szenen, um auf die spätere Entwicklung vorzubereiten, nur ganz zart dämpfte, obwohl "nur leichte Schatten über das im hellen Sonnenschein strahlende Bild husch(t)en" (479), wurden Stimmen laut, die der Darstellerin selbst diese schwachen Trübungen vorwarfen.

Es hieß, in den Anfangsszenen seien

"die ernstesten Accente bereits zu voll genommen, und als Nora aus dem Mund ihres Gatten erfährt, wessen sie sich schuldig gemacht hat, als die Gewissensbisse sich bis zur Todesangst erheben sollen, war die Steigerung nicht mehr so kräftig, wie sie es hätte sein müssen", und die Tarantella verlöre auf Grund der vorbereitenden gemischten Stimmung an "Effekt". (480)

Gerade die Momente, die den Vorzug der Leistung Agnes Sormas - im Gegensatz zu ihrer Darstellung am Berliner Theater - ausmachten, daß Noras Entwicklung nicht sprunghaft, unvermittelt und damit unverständlich, sondern durch frühe Hinweise bereits motiviert und möglich gemacht, konsequent und schlüssig erfolgte, warf man hier der Schauspielerin vor.

Vielleicht irritiert durch die formale Ähnlichkeit des Ibsenschen Schauspiels mit den französischen und deutschen Unterhaltungsstücken, erwarteten einige Rezensenten lebhafteste Kontraste, kräftige Effekte und hatten noch nicht erkannt, daß bei Ibsen die Wirkung in der Transparenz und Folgerichtigkeit einer Charakterentwicklung liegt, wie eben Agnes Sorma sie - unter Verzicht auf überraschende Bühneneffekte - vorführte. Dabei ging man anscheinend von der fragwürdigen Voraussetzung aus, in den Werken Ibsens sei das Geschehen - wie in den traditionellen Handlungs-dramen - vorrangig und Noras Charakter wandle sich, ursächlich durch das Ereignis bestimmt, im Stück, während für den norwegischen Dichter gerade umgekehrt das Psychische von primä-

rer Bedeutung und die Handlung nur das Mittel ist, schrittweise die vielfältigen Möglichkeiten eines Charakters aufzudecken. Diesen Anspruch Ibsens erfüllte Agnes Sorma, indem sie von Anfang an auf die Doppelnatur Noras hinwies, um bereits durch Andeutungen am Beginn den etwas unvermittelten Schluß zu motivieren.

Wie aus der Gesamtübersicht von der künstlerischen Persönlichkeit Agnes Sormas wohl mit Recht geschlossen werden kann, ist es sehr unwahrscheinlich, daß die Schauspielerin die ernstesten Momente in den ersten "Nora"-Szenen stärker als angemessen betont hat. Wir wissen aus der Betrachtung anderer Rollen, daß sie im Gegenteil häufig die tragischen Züge darzustellender Gestalten zugunsten der heiteren vernachlässigt hat.

Auch die Mehrzahl der übrigen "Nora"-Rezensionen bescheinigt, daß fröhliche und unbeschwerte Töne in den ersten Szenen vorherrschten (481).

Aber selbst wenn Agnes Sorma tatsächlich am Anfang an einigen Stellen die gedämpften Akzente, hintergründigen Töne stärker als notwendig betont hätte, wäre das ein eher entschuldbares Zuviel als ein Übermaß an munterer Naivität, mit dem - wie vor allem die ersten "Nora"-Darstellerinnen bewiesen hatten - der Gestalt gar nicht beizukommen ist.

Wie Frenzel (482) in seiner Untersuchung feststellte, statteten fast alle frühen Nora-Interpretinnen die Figur mit übertriebener Lustigkeit und Kindlichkeit aus, wobei sie vor allem in den ersten beiden Akten harmlos über die problematischen Züge im Charakter Noras hinwegglitten - ähnlich wie ja auch Agnes Sorma unter Barnay an die Rolle herangegangen war.

Selbst der überaus gelobten Münchener Nora-Darstellerin Marie Conrad-Ramlo war der Schluß besser als der Anfang gelungen,

"da sie die Gewöhnung an Naivität die bedeutsam drohenden Abgründe des Nora-Charakters zu leicht überspringen ließ". (483)

Auch Lily Petri, die Nora der für den Einbruch des Werkes in das deutsche Repertoire entscheidenden Aufführung am Berliner Lessing-theater (25.11.1888), hatte die Tiefen der Gestalt nicht erschöpft.

"Sie glitt... zu flott an allerlei bedeutsamen Merkmalen vorüber." (484)

und gestaltete mit ungenügender psychologischer Differenzierung (485).

In Wien war Helene Odilon zwar in den ersten Akten von entzückendem Liebreiz, ließ aber das Gefühl eines Bruches entstehen, weil sie von der übertriebenen ungetrübten Heiterkeit des Anfangs keine Brücke zur Tragik des Schlusses finden konnte.

Selten wurde durch die ungedämpfte kindliche Heiterkeit in den ersten Szenen ein einheitliches Gesamtbild erreicht, aber, wie bereits an den Rezensionen über die "Nora"-Inszenierung Barnays zu beobachten war, haben

"die meisten...Kritiker früher Nora-Aufführungen...nicht erkannt, aus welchen tieferen Gründen das Bild der Aufführung sich nicht mit dem Eindruck der Buchlektüre deckte, die Schauspieler also vor Ibsen versagten". (486)

Eine Schauspielergeneration und eine Stilepoche später sollte sich der Schwerpunkt der Nora-Auffassung auf den entgegengesetzten Pol verlagern.

Das Fachnaiventum war nun völlig von der individuell besetzten Darstellerin abgelöst worden, die, geprägt durch die Dramen der Naturalisten und deren Epigonen, am überzeugendsten die Dumpfheit und Beklommenheit des letzten Aktes zu gestalten vermochten.

"Die Nora Lucie Höflichs (Prem. Kammerspiele 23.11.1917) ist von dem erdhaften Naturalismus der vom Manne zertretenen Frauen gezeichnet, mit dem die Künstlerin Hebbels Klara, Hauptmanns Hanne Schäl und Rose Bernd gestaltet hatte." (487)

Sie erschöpfte am tiefsten die "unsägliche Gleichgültigkeit vor dem gänzlich entlarvten Männchen" (488). War man früher Nora, dem "Singvögelchen", allzu gerecht geworden, so rückte jetzt die kindliche Lustigkeit in den Hintergrund, und Nora war schon am Anfang die Frau des reifen Bekenntnisses (489).

Will man Agnes Sormas Interpretation in diese Entwicklungsreihe einordnen, so ist ihr Standort wohl etwa in der Mitte dieses Auffassungswandels zu suchen, da also, wo sich muntere Naivität, kindlicher Frohsinn und dumpfe Beklommenheit, herbe Tragik die Waage halten. Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jh. wäre sicher kaum mehr ein Kritiker auf die Idee gekommen, ihr die ernstesten Akzente in den ersten Szenen ihrer Nora-Darstellung vorzuwerfen.

e) Die "Nora" Agnes Sormas und die "Nora" Eleonora Duses

Ein Vergleich, in Konfrontation mit der Kritik

Völlig unberechtigt war das Vorgehen vor allem einiger Wiener Kritiker, aber auch eines Teils der amerikanischen Presse und einzelner deutscher Rezensenten, Agnes Sormas Nora-Gestaltung mit der Eleonora Duses zu vergleichen, um dann festzustellen, die Nora der Duse mache, indem sie auf Details verzichte, die klaren Umrisse der Gestalt einprägsamer. Die Nora der Duse besäße "die Plastik des Selbstverständlichen", während Agnes Sorma die Gestalt "in Farben und Strichelchen und Tüpfelchen" (wie sehr erinnert gerade dieses Bild an die Mal-Technik des Impressionismus) anlege. Wenn derselbe Kritiker dann gar meint, "Adele Sandrock steht oder stand in diesem Sinne weit höher als Frau Sorma" (490), so wird der Grund für die Fehleinschätzung der Sormaschen Kunst ganz offenbar: befremdet und beunruhigt durch ihren ununterbrochenen sprachlichen und vor allem mimischen Ausdruckswandel, von dem weder die Nora-Darstellung der Duse noch - aus ganz anderen Gründen - die der Sandrock im selben Maße geprägt war,

glaubte man die Ursache für die scheinbar größere "Klarheit" im Spiel der Italienerin und der Burgschauspielerin in deren unmittelbarer Erlebnisfähigkeit zu sehen. Der Sorma dagegen warf man vor:

"Der Kunstverstand dieses Weibes analysiert, zerpfückt Worte und Gedanken, wird jedem Stimmungswechsel, jeder noch so kleinen Laune mehr als gerecht und hemmt so die Totalwirkung. . ." (491)

Individuelle und stilistische, stärker jedoch rein interpretatorische Verschiedenheiten im Spiel der drei Schauspielerinnen waren es, die in den Fällen der Duse und der Sandrock zum Eindruck einer scheinbar übersichtlicheren Gesamtwirkung, im Fall der Sorma zu dem einer größeren Kompliziertheit, der man zu Unrecht den Vorwurf von "Künstlichkeit" machte, führten. Natürlicherweise besaß die mehr zum heroisch-tragischen Fach tendierende Adele Sandrock die monumentaleren, "plastischeren" Mittel, im Gegensatz zur Sorma, die die Linien der Nora "wie mit einem feinen Silberstift" (492) umriß. Aber die Nora der Sandrock war nicht die Ibsens, sie steigerte sich nicht von unbefangener Naivität zu gereiftem Bewußtsein, sondern Nora, die eigentlich

"in Katastrophen sich zum Bewußtsein ihrer Ebenbürtigkeit, ihrer Menschenwürde emporlättert, ging schon zu Beginn des Stücks düster, wie eine wohlinformierte Kassandra herum". (493)

Die Fülle der Beziehungen, die die Sorma in ihrem Spiel aufdeckte, wurden bei der Sandrock gar nicht sichtbar. Die Grundstimmung des Dämmernden, Suchenden, Un- oder Halbbewußten, die Agnes Sorma, Ibsen folgend, in den ersten Szenen eben durch den Reichtum von Zwischentönen, durch den fortwährenden Wechsel im mimischen Ausdruck, durch ununterbrochene Versinnlichung jeder feinsten Seelenregung gestaltete, war bei der Sandrock von vornherein unheilsschwanger, ihre Nora bereits am Anfang völlig bewußt, der Schritt zum Entschluß kleiner, also auch unmittelbar einleuchtender.

Durch Auslassung wesentlicher Aspekte stark vereinfacht, nicht plastischer, sondern einseitiger war also die Nora-Deutung Adele Sandrocks, nicht transparenter, sondern anspruchsloser. Dazu kommt außerdem, daß die Wucht der Tragik, die Stärke der Gestaltungsmittel, die die Sandrock, ihrem künstlerischen Temperament gemäß, auch als Nora durchgehend einsetzte, auf den naiven Zuschauer häufig den Eindruck des "tiefer Empfundenen" macht, während die subtilere, aber weniger effektvolle, nicht durch Kraft, sondern durch zarteste Differenzierungen charakterisierte Darstellungsweise Agnes Sormas, "eine wahre Filigranarbeit von unbeschreiblicher Feinheit" (494), bei oberflächlicher Betrachtung eher dazu angetan war, auf Grund ihrer Kompliziertheit als vom Intellekt geprägt, also weniger elementar erlebt, zu erscheinen.

War dieser völlig unangemessene Vergleich der Schauspielkunst Agnes Sormas mit der Adele Sandrocks auch ein besonders eklatanter Ausnahmefall, so deckt er doch auf einfacherem Wege als der Vergleich mit Eleonora Duse, zu dessen Aufschlüsselung eine weit kom-

pliziertere Untersuchung nötig ist, wenigstens zum Teil die Gründe, die manchmal zu einem falschen Verständnis der Sormaschen Gestaltungsweise geführt haben, auf.

Wenn wir einmal die Temperamentsunterschiede der beiden Schauspielerinnen außer acht lassen, so war es weitaus berechtigter - und es geschah auch häufiger - Agnes Sorma mit der Italienerin in Beziehung zu setzen, deren Kunst ebenfalls weniger durch die Wucht als durch die Vielfalt, Zartheit und Delikatesse ihrer Mittel geprägt war.

Dabei unterließ man es jedoch stets, den interpretatorischen Ansatz und die unterschiedliche Gesamtkonzeption ihrer Nora-Gestaltung in Betracht zu ziehen, wenn man die von der Duse in einer einzigen großen Linie gezeichnete Charakterentwicklung an der ebenso organischen, aber vielfältig schillernden, von zahlreichen Stimmungsmischungen, -brechungen und -umschwüngen geprägten Schöpfung der Sorma maß und dann - vor allem in Wien und in New York - die "einfacher" scheinende Gestaltung der komplizierteren vorzog.

Wie viele ihrer Rollen deutete Eleonora Duse nämlich auch Ibsens Nora auf sehr eigenwillige Weise. Sie erreichte den Anschein größerer Klarheit, die, wie wir sehen werden, nicht durchsichtigere Transparenz, sondern stärkere Eindeutigkeit war, zum großen Teil durch eine äußerst geschickte, aber in Bezug auf die Dichtung doch recht befremdende und willkürlich anmutende Prämisse.

Wie Eleonora Duse die Nora spielte, ist diese nie rechte Gattin, nie rechte Mutter gewesen. Mit ihren Kindern spielte sie wie mit deren Spielzeug: fahrig, nervös, nicht ganz bei der Sache - nur, um sich auf irgendeine Weise zu beschäftigen. Ihr Mann war ihrem Kindersinn ausschließlich Respektsperson und Beschützer, ihm trat sie mit fast hündischer Unterwürfigkeit und scheuer, bewundernder Befangenheit gegenüber; keine Geste, keine Miene, kein Tonfall deutete echte, warme Zuneigung oder gar Hingabe an. Die "Liebe", die Nora so oft im Munde führt, war

"nur ein naiver Vorwand für allerlei abenteuerliche, bald kindische, halb großherzige Unternehmungen. Unbewußt spielt sie das kindliche Genie in den Ernst des Daseins hinein; und als es sich dieses Ernstes bewußt wird, sieht es mit unfehlbarer Sicherheit seine Bestimmung vor sich. . ." (495)

Die Nora der Duse entwickelte sich also im Stück von apathischer, nervöser Kindlichkeit zu willensstarker entschlossener Bewußtheit.

Die Trennung vom Gatten und von den Kindern ergab sich folgerichtig aus dieser Entwicklung und erschien selbst dem Teil der Zuschauer, den dieser Schritt an sich immer noch schockierte, nun, da er von einer Gestalt vollzogen wurde, die sich von Anfang an wenig Sympathien erworben hatte, einleuchtender (496).

"Sie hat niemals ihr volles Gemüth im Hause ihres Gatten eingesetzt, und dann ist es keine unmögliche That mehr. . . , wenn Nora das Heim ihres Gebieters, nicht ihr eigenes Heim, verläßt." (497)

Auf ganz andere Weise, komplizierter, aber wie uns scheint, weniger

konstruiert, brachte Agnes Sorma Einheit in die Gestalt. Ihre Nora erfuhr nicht den extremen Charakterwandel wie die der Duse, sie entfaltete nur alle ihre Möglichkeiten; ihr ist, wie Jacobsohn es formulierte, "der Beruf zum vollen Menschentum von Anfang an aufgeprägt". (498)

So bedingungslos sich die naive Frau für die Familie eingesetzt hatte, so konsequent löste sie sich von ihr, sobald ihr die Sinnwidrigkeit ihrer Liebe klar geworden war.

Worin konkretisierte sich nun in den einzelnen Zügen der Gestaltung diese so grundsätzlich verschiedene Interpretationsweise der beiden Künstlerinnen? Eleonora Duse stimmte schon den heiteren Grundton der Anfangsszenen viel stärker noch als Agnes Sorma herab. Während die Nora der Sorma bis zur Abrechnung mit Helmer vorwiegend "sympathisch, weiblich, ja mädchenhaft liebenswürdig" (499) wirkte, erweckte die Gestalt in der Darstellung der Italienerin "von vornherein keine Sympathien. Sie ist wie ein läppisches, närrisches, verzogenes Kind. . ." (500)

Beide Darstellerinnen waren ständig in Bewegung, diese Beweglichkeit jedoch war jeweils verschieden motiviert und äußerte sich demzufolge auch in voneinander abweichendem körperlichen Ausdruck.

Agnes Sormas Lebhaftigkeit erschien als Ausfluß eines vitalen Temperaments, eines naiven, unreflektierten Tatendranges, der sich im engen Rahmen der Häuslichkeit zu erfüllen trachtet. In schwungvollen, anmutigen Gesten tat sich diese Aktivität kund.

In Eleonora Duses Darstellung dagegen herrschte, wie besonders Lou Andreas Salomé betonte, das passive Element vor (501). Ihre Beweglichkeit entsprang der Unruhe und Nervosität, die sich in eckigen, fahrigten, hastigen Gesten ausdrückte. Die Sorma schwirrte, tollte, tanzte umher, die Duse jagte, flüchtete, hastete von einem Ort zum anderen.

"Bald hockt sie auf der Fußbank, bald wiegt sie sich, die Beine auf - und niederschlenkernd, im Schaukelstuhl, um nach wenigen Minuten unruhevoll den Platz zu wechseln." (502)

Dieser Grundzug nervöser Unstetigkeit und fast apathischer Gleichgültigkeit bei allem ihrem Tun war im Spiel der Italienerin das auffallendste Merkmal während der ersten beiden Akte, und selbst im Spiel mit den Kindern schien sie abgelenkt, wie mit anderen Gedanken beschäftigt.

"Der Auftritt mit den Kindern blieb bei der Duse ziemlich äußerlich" (503),

schrrieb Philipp Stein, aber gerade diese Lustlosigkeit, dieses Tändeln mit allen Dingen, ohne eigentliche innere Beziehung, bildete eine geschickte Voraussetzung für den oft als unvermittelt empfundenen Schluß.

Ungleich komplizierter mußte eine glaubhafte Prämisse zu schaffen sein, wenn die Nora-Interpretin der Gestalt in den ersten Szenen den Grundton elementarer Herzlichkeit verlieh, wie Agnes Sorma es tat.

Vom Text her ist ein solcher Ansatz durchaus zu rechtfertigen, aber es bedarf nun eines weit größeren Aufwandes an sprachlichen Untertönen und mimischen Hinweisen, um das Hintergründige der Situation sinnfällig zu machen. Die oberflächliche Fröhlichkeit mußte durch ernste Momente gedämpft, die Naivität durch nachdenkliche Züge gemildert, die Lustigkeit durch dämmerndes Glücksverlangen getrübt werden. Unreflektierte Kindlichkeit und weibliche Hingabe und Opferbereitschaft mußten einander durchdringen. Da sich in der Darstellung Agnes Sormas der Charakter Noras entfaltete und sich nicht wie der der Duse wandelte, bedurfte es einer äußerst vielfarbigen, auf jede leise Stimmungsänderung reagierenden Schauspielkunst, um durch zarte Andeutungen auf die latenten Möglichkeiten in Noras Wesen hinzuweisen, ohne dabei den Eindruck des noch Unbewußten, Uner-schlossenen zu zerstören.

Generell lag auch im künstlerischen Temperament der Duse "nicht die große, ruhige Linienführung". Wie Agnes Sorma stand sie

"mit der Vertiefung ins Detail, mit dem Reichtum in feinen Genrezügen, im Bemühen, das Individuelle einer Gestalt vor dem Typischen hervorzuheben ... unter einem Bann, der die Entwicklung der Kunst unserer Tage im Allgemeinen beherrscht" (504),

schrrieb Leopold Schönhoff zum Berliner Gastspiel der Italienerin.

Entscheidend für ihre Nora-Interpretation ist jedoch, daß sie auf Grund ihrer eigenwilligen Prämisse diese Fülle von Nuancen benutzen konnte, um bis zum Schlußakt den einen entscheidenden Grundzug ihrer Gestaltung, eine vorwiegend passive Haltung, apathische Gleichgültigkeit und Resignation zu variieren, während Agnes Sorma gleichzeitig mehrere Gefühls- und Bewußtseins-schichten versinnlichte.

Im zweiten Akt, also nach dem Erscheinen Krogstadts, wurde dieser grundlegende Unterschied noch deutlicher. In der Schlußszene des ersten Aktes hatte die Nora der Duse den ersten Angstgedanken noch mit plötzlicher Vielgeschäftigkeit von sich gewiesen:

"Wie sie die verwirrenden Zweifel abzuschütteln sucht, wie sie sich wehrte gegen die Angst, die sich bleischwer auf sie wälzt, und sie endlich hinwegzutäuschen sucht durch das beruhigende impossible, mit dem sie den ersten Akt beschließt, das war von der schönsten Wirkung." (505)

Am nächsten Tage jedoch (Anfang des 2. Aktes) war die lähmende Angst in ihr bereits zur Gewißheit geworden, "und es ist etwas wie Fatalismus über sie gekommen." (506) Während im Spiel der Sorma die wachsende Angst, die im rasenden Tarantella-Tanz ihren Höhepunkt fand, vorherrschendes Moment war, wurde die Duse mit fortschreitender Handlung immer müder und resignierter. In der Darstellung der Sorma dagegen mischten sich auch im zweiten Akt noch eine Fülle von Stimmungen: sie klammerte sich an jeden Hoffnungsschimmer, schwankte von tiefster Mutlosigkeit zu hektischer Ausgelassenheit, versuchte die ängstigenden Gedanken an das drohende Unheil immer wieder zu verscheuchen,

"und als es endlich in schreckhafter Größe vollendet dasteht, da richten sich visionär erglühende Augen, geschärfte Sinne über die Alltagswelt hinaus auf jenes 'Wunderbare', das die Rettung und die Klarheit bringt." (507)

Während die Duse also den 2. Akt "so ziemlich fallen ließ" (508), wie Paul Schlenther betonte, der hier der Darstellung der Sorma den Vorrang gab, steigerte die deutsche Künstlerin ihr Spiel zu höchster Intensität und legte, nachdem die Aufdeckung ihres Geheimnisses Gewißheit geworden war, den Schwerpunkt auf das gleichermaßen erhoffte wie gefürchtete "Wunderbare", das Bekenntnis Helmers zu ihrer Tat. Diese Erwartung versetzte sie in förmlich trunkene Hochstimmung, in einen Spannungszustand von höchster Erregung, der gleichsam das Sprungbrett bildete, sich über alle kleinbürgerlichen und sentimentalen Barrieren hinwegzusetzen. Besonders deutlich erkannte Siegfried Jacobsohn diesen fast bacchantischen Seelenzustand als Voraussetzung für den im 3. Akt vollzogenen heftigen Umschlag:

"Da kann sie in fiebrischer Ekstase umhergehen, umherschwirren, umhertanzen. Sie ist wie erhöht, wie vervielfältigt in diesem Rausch der Glückserwartung. Er macht sie förmlich produktiv. Er entbindet ihre latente Genialität. Bei so gesteigerten Gemütszuständen mögen selbst in einer Frau die Gedanken erwachen, aus denen wir bisher immer nur Henrik Ibsen gehört hatten." (509)

Diese "gesteigerten Gemütszustände" gab es im Spiel der Duse nicht. Sie schien bereits kurz nach dem ersten Drohen des Gläubigers "um mehrere Jahre gealtert" (510) und trug

"während des ganzen zweiten Aktes eine physische Gebrochenheit zur Schau, die in dem verhärmtten Antlitze, mit dem großen, Thränen kündenden Blicke und dem gramvollen Zuge um die Lippen herum einen packenden Interpreteten" (511)

fand.

Als die Sorma als Nora mit Helmer vom Maskenball herunterkam, war sie aufs höchste erregt, ihr Mienenspiel zeigte größte Unruhe und Gespanntheit (Helmer wird ja jetzt den Brief Krogstadts lesen). Die Duse machte den Eindruck vollständiger Verfallenheit und war zerstreut, teilnahmslos bei allem, was vorging:

"Das, was geschehen wird, ist für sie schon wie etwas Vergangenes; es ist schon geschehen, da es in ihr geschehen ist, sie führt nur noch mechanisch aus, was sich an äußeren Handlungen daran knüpft... ." (512)

Die Fallhöhe der Duse von dieser Gemütsverfassung trostloser Resignation und Unheilserwartung in die ihr von Helmer bereitete Enttäuschung war also ungleich geringer als die der Sorma von der aufs äußerste gesteigerten rauschhaften Glückserwartung. Die deutsche Künstlerin hatte einen weit komplizierteren seelischen Vorgang zu versinnlichen, für den verständlicherweise eine größere Fülle vor allem mimischer Nuancen notwendig war als für den kleineren Schritt

in der Darstellung der Duse.

Wenn wir die beiden Interpretationen auch nicht aneinander messen wollen, da die Darstellung der Duse von solcher Suggestivität war, daß der Vergleich mit der dichterischen Vorlage dabei keinen Raum hatte, so können wir doch nicht verleugnen, daß uns die Deutung der Italienerin gegenüber dem Schauspiel Ibsens stark vereinfacht erscheint. Vor allem die Prämisse der Lieblosigkeit Noras findet im Text keine Unterstützung, wenn sie auch den etwas unvermittelten Schluß einsichtiger machte. Wenn es der Duse auch gelang, die große Linie der Entwicklung Noras vom kindischen Wesen zur bewußten Frau eindeutiger nachzuzeichnen, so hat sie doch zahlreiche in der Dichtung liegende Aspekte vernachlässigt, während Agnes Sorma - vielleicht auf Kosten der Einhelligkeit - der Charakteranalyse Ibsens mit ihrer Fülle von Beziehungen, Brüchen und Verschlingungen gerechter geworden ist. In Deutschland lobte man gerade das, was man der Sorma - vor allem in Wien - als "Tiftelei" auslegte: alle Aspekte erschöpft und dennoch die Fiktion einer Einheit erreicht zu haben:

"Mag Frau Duse, mag Frau Rêjane kommen und uns ihre gewiß von uns nicht unterschätzte Kunst auch in dieser Rolle vorführen: Mit der ganzen Fülle feiner, leiser, beziehungsreicher und tiefer Töne, mit dem ganzen unendlich schillernden, flimmernden Durcheinanderspielen von Entschluß und Willenlosigkeit, von Bewußtheit und ahnungsloser Unschuld, von Tand und herbem Ernst, wie es ... die Gestalt ... aufweist, spielt sie uns heute nur Frau Sorma... ." (513)

Im Hinblick auf die so völlig verschiedene Interpretation der beiden Künstlerinnen scheint uns auch ein von der Gesamtinterpretation isolierter Vergleich der unterschiedlichen Gestaltung der Abrechnungsrede im dritten Akt, wie einige Kritiker ihn vornahmen, nicht angemessen. So schrieb Eugen Zabel etwa nach einem Nora-Gastspiel Agnes Sormas in Berlin im Jahre 1899:

"Im dritten Akt konnten wir Frau Duse nicht vergessen, der das kindliche-Spielen und Tändeln im Beginn der Nora unbequemer war, die aber in geradezu einziger Weise veranschaulichte, wie dieser Charakter ... schließlich das gerade Gegentheil des Anfangs wird, sich aus einer naiven zu einer heroischen Natur verwandelt... Frau Sorma macht diese Umwandlung nicht so vollständig durch... Es fehlt nicht an jähem leidenschaftlichen Ausbrüchen, aber die Stimme bleibt .. weich, der Gesichtsausdruck .. bestimmbar... ." (514)

Mit einer solchen Methode, die einzelne Aspekte in der Gestaltung der beiden Schauspielerinnen aneinander mißt, ohne nach deren jeweiliger Funktion innerhalb des Ganzen zu fragen, wird der Kritiker weder der Leistung Eleonora Duses noch der Agnes Sormas gerecht. Wenn auch nicht völlig auszuschließen ist, daß die Italienerin aus der Not eine Tugend machte, so war doch ihre apathische Gleichgültigkeit beim "kindlichen Spielen und Tändeln" Ausgangspunkt und Voraussetzung für die Anlage der gesamten Rolle. Die Tatsache, daß Agnes Sorma die ersten Szenen mit sonnigerer Naivität und Hingabe spielte,

ist also, solange man keinen Einwand gegen die Gesamtkonzeption der Duse erhebt, durchaus kein Argument gegen die Schöpfung der italienischen Schauspielerin.

Mit demselben Recht ist auch zu fragen, ob die weichen, schmerzlichen Töne, die Agnes Sorma im dritten Akt anschlug, nicht auf Grund ihrer Gesamtdeutung zu rechtfertigen sind. Zweifellos gestaltete Eleonora Duse die große Abrechnungsszene mit viel größerer, eisiger Kälte und Strenge. Wir wissen, daß Agnes Sorma die herben, heroischen, jede weiche Gemütsregung ausschließenden Töne immer schwerer als der zarte, gefühlvolle Ausdruck gefallen sind, die Frage jedoch ist, ob solche schneidenden Akzente innerhalb ihrer Deutung notwendig oder auch nur angemessen gewesen wären. Außerdem fällt eine sehr widersprüchliche Beurteilung gerade der Schlußrede auf. So lobte Philipp Stein nach demselben Gastspiel, aus dessen Anlaß Zabel, Agnes Sormas ganz anders konzipierte Darstellung an der Eleonora Duses messend, der deutschen Künstlerin mangelnde Kälte vorgeworfen hatte, gerade die Bestimmtheit im Ausdruck der deutschen Künstlerin:

"Einen besonders schönen Abschluß fand ihre Leistung durch die alles Sentimentale ausschließende, von starkem, aber verhaltenen Schmerze durchzitterte Entschiedenheit, mit der diese Nora ihren Weg aus dem zerstörten Puppenheim nimmt." (515)

Nach dem Wiener Gastspiel hören wir dann wieder ein ganz anderes Urteil: Der Kritiker der Montags-Revue, der die Interpretation der Duse und auch der Sandrock weit höher einschätzte, schrieb:

"In der großen Abrechnungsszene vermißten wir ... die Größe, Starrheit und Strenge Noras. Hier schlug Frau Sorma merkwürdiger Weise weiche .. Töne an. Es wehte nicht der eisige, erlösende Hauch; der schöne Zug erkenntnisreicher Größe ... Das war kein stolzes, liches Weib, dessen Ideal zerstört worden, das nun 'sich selbst' leben will.. ." (516)

Das Lob, das Siegfried Jacobsohn der Nora-Darstellung Agnes Sormas sieben Jahre später aussprach, klingt zu der Wiener Rezension völlig konträr, gibt aber zugleich auch den Schlüsselbegriff zur Lösung der verwirrenden Widersprüche:

"Die Sorma wird an dieser Stelle unheimlich ehern. Das ist an sich nichts, was andre Noren nicht auch träfen. Aber hier ist es von ungleich tieferer Wirkung, weil es frei von jedem abstrakten Frauenrechtlertum und durch eine große Linie mit dem Anfang dieser Nora verknüpft ist.. ." (517)

Offenbar war es gerade der Zug, den Jacobsohn besonders anerkannte, das Fehlen von "jedem abstrakten Frauenrechtlertum", das negativ urteilenden Rezensenten unangenehm auffiel. Aus dem Kontext einiger dieser Kritiken geht dann auch hervor, daß deren Rezensenten Ibsens "Nora" primär als Beitrag zur Frauenemanzipation verstanden, als Forderung "nach dem gleichen Rechte der Geschlechter, nach dem Recht auf Pflichten". (518)

Dabei erwartete man von der Nora-Darstellerin "die Wirkung eines starken Contrastes bei der seelischen Umwandlung" (519), die Schauspielerinnen sollte, wie Zabel es ausgedrückt hatte, zeigen, "wie dieser Charakter... schließlich das gerade Gegentheil des Anfangs wird, sich aus einer naiven zu einer heroischen Natur verwandelt...". (520)

Solchen Ansprüchen allerdings wurde die Duse weit eher gerecht als die Sorma. Sie steigerte das apathisch tändelnde kindliche Wesen des Anfangs zur eiskalten scharfen Denkerin hinauf. In der letzten Auseinandersetzung mit Helmer hatte sie einen abweisenden, rauen, schneidenden Ton, der durch die schon am Anfang eingeführte Lieblosigkeit dem Gatten und den Kindern gegenüber das Überraschende verlor. Das letzte Fünkchen Zuneigung war erloschen, Helmer ihr gleichgültig, ja widerlich geworden, in glitzernder Dialektik, hin und wieder von ironischem oder überlegenem Lachen unterbrochen, machte sie ihm ihren Abscheu klar. Paul Schlenther schrieb:

"Die freigewordene Frau, die Emanzipierte hält ihre Jungfernerede. Je weiter sie spricht, desto klarer wird sie über sich selbst, und je mehr sie das fühlt, desto leichter findet sie Worte; durch die Worte wächst ihr Entschluß, ihr Lebensziel empor, das ganz fern liegt von Puppenheim und Kinder- und Gesindestube. Mit jedem Wort wird sie klüger, und seltsam, mit jedem Wort wird sie reizloser. Man sieht schon den höheren Blaustrumpf werden... Diese Nora, die hier zur nächtlichen Stunde ihren korrekten Philister abkanzelt und dann verläßt, wird auf Lehrstühle steigen oder Romane schreiben, wie George Sand und George Eliot...". (521)

Auf ganz andere Weise, aber nicht weniger konsequent, brachte Agnes Sorma Einheit in die Gestalt. Sie legte den Hauptakzent nicht wie die Duse auf die Entwicklung des unreifen kindischen Wesens zur um ihre Rechte kämpfenden Emanzipierten, sondern gab der Dichtung eine weniger zeitgebundene Deutung: Nora, die empfindsame Frau, und Helmer, der egozentrische Mann, spiegelten zwei Gefühlswelten, den Konflikt zwischen dem aktiven und dem trägen Herzen, den Kampf zwischen impulsiver Empfindung und kleinmütigem Formalismus:

"Das ist das geistig Bedeutende an Frau Sormas Nora, daß wir nicht das Drama einer weiblichen Specialität, nicht einen besonderen 'Fall' vor uns haben, sondern den Kampf der vollsaftigen, naiven Weiblichkeit gegen die kühle Weltklugheit. Diese Nora entwickelt sich nicht erst im Stück, sondern es bricht aus ihr in schwerer Stunde das von falscher Behandlung unterdrückt gewesene Starke und Gute heraus. Das ist kein Beitrag zu der Frage der Erziehung des Weibes, sondern die Lehre, daß man hinter der lachenden Anmut beim Weibe die tiefühlende Seele suchen muß...". (522)

Die Ausdrucksunterschiede im Spiel der Duse und in dem der Sorma ergaben sich also auch im dritten Akt aus der jeweils verschiedenen Gesamtkonzeption ihrer Rolle. Die Vorwürfe einzelner Kritiker gegen die verhaltenen Töne der Sorma entbehren also, solange nicht grundsätzlich ihre Nora-Deutung angegriffen wurde, der Berechtigung. Völlig wertfrei, jede Interpretation als schlüssig akzeptierend, verglich

Otto Neumann-Hofer die Gestaltung der Sorma und der Duse im Schlußakt:

"Jene (Agnes Sorma) ist von der plötzlich aufgetauchten Erkenntnis erschreckt, erstarrt, verödet, tonlos und beinahe gebrochen schleicht sie zum heroischen Werk der Selbstbildung davon; diese (Eleonora Duse) war auch erschreckt, aber der Schreck peitschte sie auf, zornglühend, dialektisch überlegen stand sie ihrem Mann gegenüber, und ein starker Impuls treibt sie zum Hause hinaus. . ." (523)

Sicher war Agnes Sorma nicht die ideale Kündlerin der Ibsenschen Sentenzen, und die Siegesfreude über die neu errungene Moral wurde bei der Duse deutlicher. Daß aber Agnes Sorma der Schlußrede - die die Duse übrigens mit starken Textstreichungen wiedergab - gerade durch die schmerzlichen, wehen Akzente einen großen Teil ihrer Abstraktheit und Unvermitteltheit nahm und die Gestalt menschlicher und damit verständlicher machte, haben die meisten ihrer Zeitgenossen anerkannt.

"Agnes Sorma war in dieser Rolle nicht nur die nach fortschrittlicher Gleichberechtigung verlangende bürgerliche Frau, sondern auch die große Liebende, die in Augenblicken stummen Spiels aufs tiefste erschütterte. Verhalten und doch glühend schuf sie die modisch Emanzipierte um zum ewigen Weib. Von tiefstem Schmerz über die ungemäße Ehe erfüllt, ließ sie drei Akte hindurch die Zuhörer an ihren Seelenqualen teilnehmen, und wenn die Tür hinter ihr zuschlug, glaubt man ihre soziale Sendung und ihre Kraft dazu." (524)

VI. Zusammenfassung

Eine "bühnengeschichtliche Notwendigkeit" (525) hat Ernst Heilborn die Schauspielerin Agnes Sorma genannt. Er wollte damit vor allem die Ungebrochenheit einer künstlerischen Persönlichkeit bezeichnen, deren Eigenart von allen extremen und folglich einseitigen Stiltendenzen ihrer Epoche weitgehend unbeeinflusst blieb.

Als "Naive" und als "sentimentale Liebhaberin" empfing Agnes Sorma ihre ersten Bühneneindrücke an den konventionellen Provinzbühnen in Görlitz und Posen und darauf am Weimarer Hoftheater mit seinem vorwiegend pathetisch-rhetorischen Stil. Unter L'Arronge und Förster hat sie sich am Deutschen Theater in Berlin, das um eine realistische, psychologisch orientierte Menschendarstellung bemüht war, zur Charakterschauspielerin entwickelt und als Mitglied des Brahmenssembles die Höhepunkte des Naturalismus erlebt. Allen Ruhm, aber auch die ganze Problematik des Startums lernte sie auf ihren ausgedehnten Gastspielreisen kennen, und in den ersten, Phantasie und Sinnlichkeit betonenden Inszenierungen Max Reinhardts erreichte sie ihren letzten künstlerischen Gipfel. Für keinen der verschiedenen Stile, mit denen Agnes Sorma während ihrer Laufbahn in Berührung kam, ist sie als typische Vertreterin zu bezeichnen.

Sie besaß das Pathos der Empfindung, ohne dem hohlen Deklamieren zu verfallen, sie war ebensoweit wie die typischen Brahm-Schauspieler vom Epigonentheater der traditionellen Hofbühnen entfernt, ohne den Gefahren des Naturalismus zu erliegen. Mit ihrer ausgeprägten Begabung für die transparente Versinnlichung kompliziertester Seelenprozesse erfüllte sie die Forderungen ihrer Zeit nach einer realistischen, psychologisch vertieften Charakteristik, ohne das Wesentliche durch das Zufällige, das Ästhetische durch das Prosaische zu erdrücken. Sie bewies durch ihre Kunstschöpfungen, daß das Persönliche nicht mit dem Privaten, Natürlichkeit nicht mit Ungeformtheit gleichzusetzen ist.

Agnes Sorma vermochte sowohl blasse Klischees durch die Entfaltung der eigenen Persönlichkeit zu "beseelen" als auch komplizierte Charaktere in völliger Stimmigkeit zu entfalten.

"In den Jahren, als das Schema der Rollengattungen noch festlag, revolutionierte sie das Theater allein durch ihre Persönlichkeit." (526)

"In das flache, bürgerliche Lustspiel von damals trägt sie ihre ungebändigte Heiterkeit, um bis zur Innigkeit und dem Humor von Kleist's 'Käthchen', der Farbigkeit von Grillparzers 'Jüdin von Toledo' und dem vertieften menschlichen Gefühl von Lessings 'Minna' und Shakespeares 'Porzia' neu prägend und neu schaffend vorzudringen." (527)

Sie trug dazu bei, die in Vergessenheit geratenen Werke Grillparzers auf den Norddeutschen Bühnen durchzusetzen und der umstrittenen

"Nora" Ibsens zum Erfolg zu verhelfen. Als erste Rautendelein-Interpretin hatte sie wesentlichen Anteil an dem Triumph, den Hauptmanns "Versunkene Glocke" errang.

"Von der Julia, Ophelia und Desdemona ringt sie sich bis zur 'Schwester Beatrix' von Maeterlinck und der ergreifenden Gestalt der 'Frau Alving' in Ibsens 'Gespenster' durch ... Alle, die später Candida, Minna von Barnhelm, Frau Alving, Desdemona, Porzia, Hermione spielten, sind bei ihr in die Schule gegangen, haben die von ihr geprägten Werke übernommen, mit ihrem Pfunde so unbedenklich gewuchert, daß in solchen Kopien die Unterschiede zwischen Mein und Dein zuweilen völlig verwischt wurden." (528)

Weit entfernt von der Schönfärberei der älteren Schauspielkunst, mit unauffälligen, schlichten Mitteln gestaltend, restaurierte Agnes Sorma das poetische Element des Theaters und überwand die objektivistische Gebundenheit durch die Intensivierung des Emotionalen.

"In der Zeit als Agnes Sorma spielte, richteten sich zwei Gefahren verderbenbringend vor einer Schauspielerin auf. Die Innigkeit und Poesie wurde von der Goldschnittlyrik, der Humor vom gefälligen Witz der 'Pointe' bedroht. Agnes Sorma ging heiter und frei zwischen beiden Gefahren hindurch. Sie rettete das dichterische Element des Theaters und den Humor. Sie vereinte Poesie und Scherz zu einer ungewohnten Harmonie." (529)

"Sie schlug in dem Bewußtsein der Menschen so tief Wurzeln, weil sie das Genie der Schönheit und Begabung in gleich starkem Maße vereinigte. Weil sie das große Maß für die klassische Dichtung ebenso wie den Rhythmus der Zeit in sich trug." (530)

Anmerkungen

1. G. Hauptmann in Bab, Gedenkbuch, S. 11
2. Kerr, Drama Bd. V, S. 413
3. Hirschfeld in Bab, Gedenkbuch, S. 68
4. E. Ludwig in Bab, Gedenkbuch, S. 15
5. Felix Hollaender: "Agnes Sorma", in: Nationale Zeitung Nr. 36, 80. Jg., 13. 2. 1927
6. James Minotto siedelte bereits als sehr junger Mann (1912) nach England, zwei Jahre darauf in die U.S.A. über.
7. Kayßler in Bab, Gedenkbuch, S. 89 f.
8. Bei Durchsicht des Aktenmaterials des Friedhofs am Kleinen Wannsee in Berlin, wo sich das Grab Agnes Sormas befindet, ließen sich die Namen von Verwandten und Bekannten der Künstlerin ermitteln, die die Pflege des Grabes besorgten, bis die Stadt Berlin dieses Amt übernahm. Die Nachforschung nach ihnen verlief ergebnislos. - Auch die Hausangestellte Agnes Sormas ließ sich nicht ermitteln. Erwähnt wurde sie in einem Pressebericht über die Ehrung alter Hausangestellter, die im Jahre 1952 im Rathaus Schöneberg stattfand (Tagesspiegel, 5. 4. 1952). Da ihr Name in diesem Artikel jedoch nicht genannt wurde und eine Nachfrage beim zuständigen Redakteur erfolglos war, konnte sie nicht ausfindig gemacht werden.
9. vgl. Anm. 272
10. Bab in "Die Schaubühne" Jg. 1906, S. 633
11. Nach Angaben von James Minotto trat Ernst Lubitsch im Jahre 1925 in Hollywood mit der Bitte an die Künstlerin heran, in einem seiner Filme mitzuwirken. Sie habe entschieden abgelehnt, da es ihr unmöglich sei, kurze Szenen mehrmals zu wiederholen. (Vgl. James Minotto, Brief an d. V., Phoenix, Arizona 10. 7. 1966).
12. Eine Abbildung der Büste befindet sich in Bab, Gedenkbuch, nach S. 2.
13. Das Original befindet sich im Besitz von James Minotto, eine Abbildung in Bab, Gedenkbuch, nach S. 160.
14. Bahr in Bab, Gedenkbuch, S. 47
15. vgl. S. 63 ff
16. Montagsrevue (Wien) Nr. 52, 24. 12. 1900
17. Neues Wiener Journal Nr. 2573, 22. 12. 1900
18. Bahr, Premieren S. 243; Burckhard, Die Zeit (Wien) Nr. 326, Jg. 1900

19. E. H., Frankfurter Zeitung Nr. 64, 47. Jg., 5. 3. 1903
20. Heilborn in Bab, Gedenkbuch, S. 159
21. E. H., Frankfurter Zeitung Nr. 278, 52. Jg., 7. 10. 1907
22. Heilborn in Bab, Gedenkbuch, S. 160
23. vgl. S. 29 ff
24. vgl. S. 187 ff
25. vgl. bes. S. 155 ff
26. vgl. dazu S. 99 ff
27. Bab, Gedenkbuch, S. 7
28. Anna Gradnauer in Bab, Gedenkbuch, S. 19 f
29. Agnes Sorma hatte zwei Halbschwestern aus der zweiten Ehe ihrer Mutter, Hedwig und Anna Pallatschek.
30. vgl. Anm. 34
31. Sittenfeld, S. 203
32. Landau in Bab, Gedenkbuch, S. 35 f
33. Barnay, Erinnerungen Bd. 2, S. 86 ff
34. Über Agnes Sormas Mutter weiß Freud weiterhin zu berichten:
"Die Witwe Hentschel heiratete dann zum zweiten Male, und zwar den Wagenschieber Josef Pallatschek, laut Breslauer Adreßbuch 1866 wohnhaft Berliner Str. 25. Im Adreßbuch 1870 ist zum ersten Male die (inzwischen wiederum verwitwete) Anna Pallatschek als Arbeiterwitwe aufgeführt. Damals wohnte sie Friedrich Karl Str. 4. Von 1872 bis 1874 wird Anna Pallatschek als Milch- und Backwarenhändlerin, Friedrich Wilhelm Straße 62, bezeichnet. 1875 ist sie Wäscherin (Kurze Gasse 13). 1877 führt das Adreßbuch sie als Gefangenenaufseherin, Zimmerstr. 19, auf. Diesen knappen, aber nur allzu beredten Daten des Adreßbuches zufolge dürfte es die Wittfrau Anna Pallatschek nicht eben leicht gehabt haben, ihre drei Töchter Agnes, Hedwig und Anna aufzuziehen." (Freud, S. 384 f.)
35. Über die Görlitzer Theaterverhältnisse vgl. Kirchner, Marlene:
"Das Görlitzer Stadttheater 1851 - 1898", Diss. Berlin, 1958
36. Görlitzer Nachrichten und Anzeiger Nr. 304, 7. 11. 1880
37. Niederschlesische Zeitung Nr. 253, 28. 10. 1880
38. Neuer Görlitzer Anzeiger Nr. 2, 4. 1. 1881
39. Neuer Görlitzer Anzeiger Nr. 233, 5. 10. 1880
40. vgl. Niederschlesische Zeitung Nr. 280, 28. 11. 1880
41. vgl. Niederschlesische Zeitung Nr. 295, 16. 12. 1880
42. Görlitzer Nachrichten und Anzeiger Nr. 276, 10. 10. 1880

43. vgl. Görlitzer Nachrichten und Anzeiger Nr. 353, 28. 12. 1880
44. Görlitzer Nachrichten und Anzeiger Nr. 304, 7. 11. 1880
45. vgl. Niederschlesische Zeitung Nr. 257, 2. 11. 1880
46. Görlitzer Nachrichten und Anzeiger Nr. 299, 2. 11. 1880
47. Niederschlesische Zeitung Nr. 257, 2. 11. 1880
48. Görlitzer Nachrichten und Anzeiger Nr. 304, 7. 11. 1880
49. vgl. dazu vor allem S. 104
50. Niederschlesische Zeitung Nr. 25, 30. 1. 1881
51. Niederschlesische Zeitung Nr. 28, 3. 2. 1881
52. Neuer Görlitzer Anzeiger Nr. 28, 3. 2. 1881
53. Neuer Görlitzer Anzeiger Nr. 28, 3. 2. 1881
54. Über die Posener Theaterverhältnisse vgl. Hans Knudsen: "Die Haupteпоchen der Geschichte des deutschen Theaters in Posen", Posen 1912; über das Weimarer Theater informiert Leonhard Schrickel: "Geschichte des Weimarer Theaters von den Anfängen bis heute", Weimar 1928
55. Posener Zeitung Nr. 697, 5. 10. 1881
56. Weimarische Zeitung Nr. 281, 29. 11. 1882
57. Weimarische Zeitung Nr. 221, 20. 9. 1882
58. Barnay, Erinnerungen Bd. 2, S. 87
59. Barnay, Erinnerungen Bd. 2, S. 89
60. Barnay, Erinnerungen Bd. 2, S. 91
61. Als das Deutsche Theater 1883 eröffnet wurde, war es eine Bühne, deren künstlerische und wirtschaftliche Direktiven durch den unabhängigen Willen einer Schauspielergemeinschaft bestimmt wurden und deren organisatorischer Ausdruck im Sozietätsprinzip lag. Die Sozietät war eine Aktiengesellschaft, deren Aktionäre vier aktive Schauspieler (Ludwig Barnay, Dr. August Förster, Siegwart Friedmann und Friedrich Haase) und ein vertragsmäßig zum ständigen Direktor ausersehener Nichtschauspieler (der damals zu den erfolgreichsten Bühnenschriftstellern zählende Adolph L'Arronge) waren. - Schon am Schluß der ersten Spielzeit traten zwei der Sozietäre, Friedrich Haase und Ludwig Barnay, aus dem Theater aus, 1888 auch Förster, der zum Leiter des Wiener Hofburg-Theaters berufen wurde, im Jahre 1890 ebenfalls Friedmann, der kurz darauf vollständig dem Theater entsagte. Wirtschaftlich betrachtet war das Deutsche Theater ein Privattheater mit all den durch diesen Umstand bedingten ökonomischen Schwierigkeiten, aus denen sich wiederum Beschränkungen in künstlerischer Hinsicht ergaben. Maßgebender künstlerischer Faktor sollte die "freie Pflege deutscher Schauspielkunst" sein. (Friedmann, "Grundzüge eines Status der Gesellschaft Deutsches Theater zu Berlin", §1)

vgl. dazu Kurt Raeck: "Das Deutsche Theater zu Berlin unter der Direktion Adolph L'Arronge, Beiträge zu seiner Geschichte und Charakteristik", Diss. Berlin 1928.

62. Normalerweise hing damals das Engagement eines Schauspielers an eine größere Bühne vom Erfolg vorangegangener Gastspiele ab. Bei der Zusammenstellung des Ensembles für das gerade erst entstandene Deutsche Theater war es nicht möglich, Probegastspiele zu arrangieren, so daß die Direktion für sich das Recht in Anspruch nahm, nach Ablauf von sechs Wochen diejenigen Darsteller, die sich als ungeeignet erweisen sollten, zu entlassen.
63. Hedwig Niemann-Raabe (1844 - 1905) war nach Engagements am Hamburger Thaliatheater, am Stadttheater Stettin, am Wallnertheater Berlin (1860 - 62), am Stadttheater Mainz (1862 - 63), am Prager Landestheater (1863 - 64), am Kaiserlichen Theater in St. Petersburg (1864 - 68) und nach einer ausgedehnten, überaus erfolgreichen Gastspieltätigkeit (1868 - 83) die stärkste weibliche Stütze im Ensemble des Deutschen Theaters. Sie spielte hier unter anderem: Franziska in "Minna von Barnhelm", Marianne in "Die Geschwister", Beatrice in "Viel Lärm um nichts", Klara in "Maria Magdalene" und Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung". Als sie 1887 das Deutsche Theater verließ, übernahm Agnes Sorma einige ihrer Rollen (vgl. S. 42 f)
64. O. Brm. (Otto Brahm), Voss, Nr. 485, 17. 10. 1883
65. vgl. E. S. (Emil Sierke), Tägliche Rundschau Nr. 242, 17. 10. 1883
66. Paul Linsemann, Nord und Süd Jg. 1887, S. 249
67. O. Brm. (Otto Brahm), Voss. Nr. 411, 3. 9. 1884
68. Fritz Mauthner, Die Nation Nr. 17, 5. Jg., 21. 1. 1888, S. 242
69. O. Brm. (Otto Brahm), Voss. Nr. 411, 3. 9. 1884
70. Agnes Sorma hatte das Glück, schon am Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn an einem Theater zu wirken, dessen Leiter das Unwesen des "Rollomonopols" bekämpften. In den Engagementskontrakten wurden keine Rollenfächer angegeben. (1873 hatte der Bühnenverein, dem auch die Sozietät "Deutsches Theater" beitrug, für die Vereinsbühnen ein Vertragsformular eingeführt, das nur das Engagement nach der Kunstgattung (Schauspieler, Sänger) zuließ, dennoch war die Besetzung der Rollen nach individuellen Gesichtspunkten noch keineswegs an allen Bühnen üblich (vgl. Doerry, S. 124)). Das bedeutete keineswegs die völlige Nichtbeachtung des Fachs, wie sie etwa bei den Meinungen üblich war, wo auch erste Darsteller zur Mitwirkung in Komparserieszenen verpflichtet wurden, hieß jedoch, daß auch junge Kräfte, hatten sie sich als Schauspieler erst einmal bewährt, die Möglichkeit erhielten, die Grenzen eines begrenzten Rollenfaches zu überwinden. (Allerdings war das nur bei hervorragenden Talenten der Fall). Nur durch diese noch keineswegs allgemeingültige Großzügigkeit dem Rollenfachsystem gegenüber war es möglich, daß L'Arronge, als er sich

nach einer geeigneten Vertreterin der Ophelia umsaß, die "Naive" Agnes Sorma aufforderte, diese Rolle versuchsweise zu studieren.

71. Max Pohl berichtet im Gedenkbuch (S. 39), daß das Ensemble bei den "Hamlet"-Proben oft große Geduld aufbringen mußte, weil Agnes Sorma unzählige Male Wiederholungen der Ophelia-Szenen erbat. Sie ließ sich immer wieder einzelne Passagen vom Regisseur vorsprechen und versuchte in gewissenhafter Kleinarbeit, den Charakter der Rolle zu ergründen, zu analysieren und den psychologischen Gehalt der Gestalt sichtbar werden zu lassen. (Dieser unermüdliche Fleiß, diese Gewissenhaftigkeit beim Rollenstudium sowie unbedingte Disziplin ließen auch mit zunehmenden Erfolgen und wachsender Popularität nicht nach. Wie Kollegen berichten, beherrschte Agnes Sorma meist schon bei der ersten Probe nicht nur ihren eigenen Text, sondern auch den ihrer Partner vollkommen. Sie spielte ihre Rollen von der Premiere bis zur letzten Vorstellung mit der gleichen Intensität und Disziplin, so daß es auffällige Leistungsschwankungen innerhalb einer Rolle, wie man sie etwa bei Josef Kainz beobachten konnte, der bei Indisposition zum bloßen Markieren neigte, selten gab.)
72. zitiert nach Servaes, S. 118
73. Servaes, S. 119
74. O. Brm. (Otto Brahm), Voss.Nr. 601, 24. 12. 1885
75. BBZ, Nr. 601, 24. 12. 1885
76. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 230, 16. 5. 1888
77. E. S. (Emil Sierke), Tägliche Rundschau Nr. 302, 25. 12. 1885
78. vgl. S. 56, S. 61 ff
79. Gemeint ist offenbar die Fachbezeichnung der "Naiven" im Konversationsstück, denn zweifellos ist auch das Käthchen von Heilbronn ein naiver Charakter.
80. E. Z. (Eugen Zabel), Nationalzeitung, 24. 12. 1888
81. E. Sierke, Tägliche Rundschau Nr. 2, 3. 1. 1886
82. Neuer Görlitzer Anzeiger Nr. 281, 1. 12. 1887
83. Görlitzer Nachrichten und Anzeiger Nr. 281, 1. 12. 1887
84. Knautz, S. 121, vgl. dazu Bahr, Schauspielkunst S. 12
85. vgl. S. 99 ff
86. vgl. S. 86 ff
87. Nachdem sich Grillparzer, enttäuscht durch den Mißerfolg der Uraufführung seines Lustspiels "Weh dem, der lügt!" in Wien (1838), von der Bühne zurückgezogen hatte, war der Dichter nahezu in Vergessenheit geraten. Für Deutschland waren Heinrich Laubes Bemühungen um Grillparzer zunächst ohne Widerhall geblieben. Erst der Zeitraum zwischen den Jahren 1885 und 1900,

der weltanschaulich und kulturell mit der Epoche des Naturalismus in Deutschland parallel läuft, brachte den Durchbruch zum Verständnis für den Dichter auf den norddeutschen Bühnen. Bisher war stets Wien Ausgangspunkt für die Aufnahme Grillparzerscher Dramen gewesen. Ab 1885 jedoch ist es Berlin, wo die entscheidenden Taten für den österreichischen Dichter sichtbar werden. Zentrum der jungen Kräfte, die Bedeutendes für Grillparzer in Kunstinterpretation, Regie und Schauspielkunst leisteten, war das Deutsche Theater. Vgl. dazu Kessler, Dorothea: "Die Rezeption Grillparzers durch die norddeutschen Bühnen unter Führung Berlins", Diss. Berlin, 1958.

88. "Die aufs Wirkliche gerichteten Naturen der Förster und L'Arronge strebten ... aus dem Empfinden heutiger Menschen das Leben der Klassiker wieder herauszurufen." (Brahm, Kainz S. 9)
89. Henze, Brahm S. 19
90. vgl. S. 78 ff
91. Über Agnes Sormas Beziehung zum naturalistischen Darstellungsstil vgl. S. 108 ff
92. O. Brm. (Otto Brahm), Voss.Nr. 513, 2. 11. 1883
93. O. Brm. (Otto Brahm), Voss. 3. 11. 1884
94. Julius Hart, Tägliche Rundschau, 17. 2. 1890
95. Zabel, Agnes Sorma, S. 624 ff
96. L'Arronge, S. 77
97. Maximilian Harden: "Berlin als Theaterhauptstadt", Berlin 1888, S. 36
98. Barnay, Erinnerungen Bd. 2, S. 233
99. Otto Brahm, Freie Bühne, 1. Jg. 1890, S. 74
100. L'Arronge, S. 79 f
101. Barnay, Erinnerungen Bd. 2, S. 290
102. vgl. Carla Rhode: "Das 'Berliner Theater' bis 1899", Diss. Berlin 1966
103. vgl. dazu Barnay, Erinnerungen Bd. 2, S. 294 f
104. O. Brm. (Otto Brahm), Die Nation, 7. 5. 1892
105. O. Brm. (Otto Brahm), Die Nation, 7. 5. 1892
106. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 199, 29. 4. 1892
107. Barnay, Erinnerungen Bd. 2, S. 294
108. Barnay, Erinnerungen Bd. 2, S. 291

109. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 501, 27. 10. 1891
110. Ph. St. (Philipp Stein), BZ Nr. 236, 16. Jg., 6. 10. 1892
111. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 223, 14. 5. 1893
112. P. S. (Paul Schlenther), Voss., 24. 11. 1895
113. Bab, Theater S. 70
114. Heinrich Hart, Tägliche Rundschau, 24. 11. 1895
115. Bab, Theater S. 70
116. Julius Hart, Tägliche Rundschau Nr. 216, 14. 9. 1895
117. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 22, 14. 1. 1895
118. vgl. P. S., Voss Nr. 22, 14. 1. 1895
119. I. L. (Isidor Landau), BBC Nr. 21, 13. 1. 1895
120. Ein ähnliches Vorgehen ist bei Agnes Sormas Interpretation der "Jüdin von Toledo" zu beobachten, der sie durch einen Zug von Ursprünglichkeit und Naivität das aufdringlich Dirnenhafte nahm.
121. vgl. die Analyse der Sormaschen "Nora"-Interpretation, S. 141 ff
122. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 61, 6. 2. 1896
- 122a. "Aber mit diesem Käthchen war auch der Reiz der gestrigen Auf-
führung beinahe erschöpft, die einst zu den besten des Deutschen
Theaters gehörte. Der nüchterne Ton der meisten Darsteller
wollte zu dem romantischen Panzergerassel des Kleistschen
Schauspiels absolut nicht passen."
(S. Das Kleine Journal Nr. 325, 19. Jg., 24. 11. 1897)
123. Steiner, S. 239
124. vgl. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 230, 16. 5. 1888
125. vgl. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 469, 7. 10. 1892
126. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 551, 24. 11. 1897
127. Ph. St. (Philipp Stein), BZ Nr. 501, 21. Jg., 24. 11. 1897
128. Die stilistischen Unterschiede zwischen konsequent naturalisti-
scher Schauspielkunst und der Darstellungsweise Agnes Sormas
werden im systematischen Teil der Untersuchung ausführlich er-
läutert (vgl. S. 108 ff).
129. Über Agnes Sormas Rautendelein-Interpretation vgl. S. 82 ff
130. Heilborn in Bab, Gedenkbuch, S. 161
131. Bab, Mimen
132. vgl. dazu S. 86 ff
133. G. Hauptmann in Bab, Gedenkbuch, S. 11
134. .." Great women like Bernhardt and Duse might speak Hindostanee

or Syriac if they chose, and you would glory in them just the same. Frau Sorma is a good German actress for good German people, and it is not likely that she attempts to try anything more." (Alan Dale, zu "Nora", Kritik aus dem Archivbestand der New York Public Library, ohne Quellenangabe, Kopie einzusehen beim Verfasser)

135. "There was abundant applause after every act last night, but it was not the acknowledgement of an audience that had been touched by sympathy and feeling for the charakter in the play. It was a tribute to an artist, who, seemingly, can do everything that a perfect actress should achieve, except of touch the heart." (Kritik zu "Nora" aus dem Archivbestand der New York Public Library, ohne Quellenangabe, Kopie einzusehen beim Verfasser)
136. Grundsätzlich waren die in Deutschland, vor allem in Berlin erschienenen Rezensionen über Auslandsgastspiele Agnes Sormas nur mit größter Vorsicht auszuwerten. Obwohl die Künstlerin als Idol gefeiert wurde, beurteilte sie die Kritik bei ihrem Auftreten im Inland oft außerordentlich streng. Bei in Deutschland veröffentlichten Rezensionen über Auslandsgastspiele jedoch wurden auch geringe Erfolge oft zu Triumphen hochgespielt - wahrscheinlich aus Prestigegründen. Selbst wenn ausländische Kritiken wörtlich zitiert wurden, riß man positive Erwähnungen völlig aus dem Zusammenhang, so daß der Vergleich mit den Originaltexten meist ein weit negativeres Ergebnis brachte. Ein entscheidender Grund für diese Diskrepanz liegt außer in patriotischen Interessen in der Tatsache, daß, wenn sich keine deutschen Berichterstatter im Ausland befanden, Agnes Sormas Impresario oder sie selbst den Zeitungen telegrafisch die Reaktionen von Publikum und Presse des Auslands mitteilte.
137. Paul Linsemann: "Die Theaterhauptstadt Berlin", Berlin 1897, S. 37
138. Zu Agnes Sormas Austritt aus dem Deutschen Theater vgl. Max Schoenau: "Agnes Sorma und ihre künstlerische Zukunft", in: Das Kleine Journal Nr. 344, 19. Jg., 13. 12. 1897, sowie Leopold Schönhoff: "Kritische Theaterbriefe", Berlin 1900, S. 215
139. Intendant E. Ledner wahrte außer den Rechten Agnes Sormas nur noch die Enrico Carusos.
140. "Nora" (Ibsen), "Das Käthchen von Heilbronn" (Kleist), "Esther" (Grillparzer), "Die Jüdin von Toledo" (Grillparzer), Christine in "Liebelei" (Schnitzler), Julia in "Romeo und Julia" (Shakespeare), Rautendelein in "Die versunkene Glocke" (Hauptmann), Salome in "Johannes" (Sudermann), Lörle in "Dorf und Stadt" (Birch/Pfeiffer), Zoe, Phoebe, Persida, Nymphas, Zenobia in "Der Meister von Palmyra" (Wilbrandt)
141. Eugen Zabel, Nationalzeitung Nr. 151, 52. Jg., 5. 4. 1899
142. Sch., Allgemeine Zeitung (München) Nr. 83, 102. Jg., 24. 3. 1899

143. Das Gedicht Thomas Manns ist im Gedenkbuch für Agnes Sorma S. 72 f. nachzulesen, einige Verse seien zitiert:

"... Du hast es ja uns allen angetan,
Du Wunderfrau mit deiner großen Kunst!
Denn wer in dieser Stadt die Schönheit liebt,
Der hat an diesen Frühlingsabenden
Zu deinen Füßen andachtsvoll gesessen.
Und hat gespäht nach jedem Muskelspiel
In Noras und Rautendels Angesicht
Und hat gelauscht auf jedes holde Wort,
Das heiß von Wahrheit deinem Mund entfloh...
Und als die Pforte dumpf ins Schloß geschlagen,
Da stieg der Jubel über jedes Maß,
Da stand die Menge, eines Triebes voll:
Zu feiern dich in brausendem Gedränge.
Lorbeer und Blumen hob man dir empor -
Du aber breitetest die Arme aus
Undriefst, obgleich das Tosen es verschlang:
'Auf Wiedersehn!'"...

144. In den übrigen Hauptrollen wirkten mit: Robert Nhil aus Hamburg als Helmer, Else Pank-Steinert aus Berlin als Frau Linden, Ludwig Stahl aus Dresden als Dr. Rank, Mathieu Pfeil aus Berlin als Krogstadt.
145. vgl. BT Nr. 655, 28. Jg., 27. 12. 1899
146. Anwesend waren der französische Außenminister, die Minister der schönen Künste, der öffentlichen Arbeiten, die früheren Minister Poincaré und Barthou, der Präsident der Kammer Deschanel, die Botschafter von Österreich, Rußland, Italien und der Türkei. "Von künstlerischen Notabilitäten sind der Direktor des Konservatoriums, die Direktoren der Großen Oper und des 'Gymnase', ferner Claretie, der Direktor der 'Comédie Française', zugegen. In der Orchesterloge sitzt der Dresdner Intendant Graf Seebach." (Berliner Tageblatt Nr. 655, 28. Jg., 27. 12. 1899)
147. Antoine, André (1858 - 1943), französischer Regisseur, öffnete die französische Bühne dem Naturalismus. Sein "Théâtre Libre" regte zur Gründung der Freien Bühne Berlin (1889) an.
148. zitiert nach Bab, Theater, S. 111
149. Auffällig sind die gegensätzlichen Wertkriterien des amerikanischen Publikums, das Agnes Sorma als temperamentlos empfunden hatte, und die des französischen, das der Schauspielerin demgegenüber Maßlosigkeit und Unbeherrschtheit vorwarf.
150. Kritik des Journal des Débats, Übersetzung zitiert nach Bruno Petzold: "Agnes Sorma in Paris", in: Bühne und Welt, 2. Jg. (1899 - 1900), 1. Halbj., S. 315 ff

151. zitiert nach Bab, Theater, S. 111
152. Petzold in Bühne und Welt, 2. Jg. (1899 - 1900), 1. Halbj., S. 315 ff
153. Kritik des Matin, zitiert nach BT Nr. 656, 18. Jg., 28. 12. 1899
154. F. E., Berliner Tageblatt Nr. 198, 29. Jg., 20. 4. 1900
155. P. M.-n, Voss.Nr. 160, 11. 4. 1900
156. vgl. Hans Werckmeister: "Reisebrief von der Sorma-Tournee", BBC Nr. 564, 33. Jg., 2. 12. 1900
157. Hans Werckmeister: "Reisebrief von der Sorma-Tournee", BBC Nr. 564, 33. Jg., 2. 12. 1900
158. Schürmann in BBC Nr. 584, 33. Jg., 14. 12. 1900
159. Kainz spielte den Fernando in Goethes "Stella".
160. Bühne und Welt, 3. Jg., 2. Halbj., 1901
161. vgl. Bahr, Premieren, S. 243
162. vgl. Max Burckhard, Die Zeit (Wien) Nr. 326, Jg. 1900
163. Die Einwände der Wiener Kritik gegen die Darstellungskunst Agnes Sormas werden im Rahmen der Rekonstruktion der "Nora"-Gestaltung auf ihre Berechtigung geprüft werden (vgl. S. 155 ff.)
164. vgl. dazu: F. M., BT Nr. 61, 30. Jg., 3. 2. 1901 sowie: E. Z., Nationalzeitung Nr. 76, 54. Jg., 3. 2. 1901
165. Welche rein physischen Anstrengungen sich Agnes Sorma außerdem zumutete, zeigt z. B. die Tatsache, daß sie während ihres Gastspiels am Hamburger Thaliatheater, das am 7. 4. 1901 begann, innerhalb von 14 Tagen zwischen den Hamburger Vorstellungen noch sechsmal nach Berlin reiste, um am Lessingstheater aufzutreten.
166. Als einzige neue Rolle spielte Agnes Sorma in der Uraufführung von Maurice Donnays Drama "Der Gießbach" (Hannover, 3. 12. 1901) die Gestalt der Valentine Lambert.
167. vgl. Anm. 140
168. H. E. W., Hamburger Nachrichten Nr. 88, 15. 4. 1901
169. Ph. B., Hamburger Fremdenblatt Nr. 86, 13. 4. 1901
170. Die einzige anspruchsvolle Rolle dieses Gastspiels war die Beatrice in "Viel Lärm um Nichts". Agnes Sorma zeigte wohl eine durchdachte und originäre Auffassung, die Folgen der Gastspieltätigkeit offenbarten sich jedoch auch bei der Darstellung dieser Gestalt.
171. Heinrich Stümcke, Bühne und Welt, Jg. 1902/03, S. 174
172. A. K. (Alfred Klaar), Voss.Nr. 67, 9. 2. 1902

173. vgl. Heinrich Hart, Der Tag Nr. 57, 4. 2. 1902
174. Gemeint sind nicht Agnes Sormas Bemühungen um eine realistische Sprechweise, die etwa von der Tradition verhafteten Kritikern nur falsch bewertet wurden. Agnes Sormas schnelles Sprechtempo z. B., das durch Josef Kainz beeinflusst wurde, war in früheren Jahren als willkommene Neuerung stets gelobt worden. - Es handelt sich jetzt tatsächlich um sprachliche Nachlässigkeiten, die den Sinn der Rede nicht mehr transparent machten und außerdem akustisch unzureichend waren.
175. Heinrich Stümcke, Bühne und Welt, 5. Jg. (1902/03), S. 574
176. Max Burckhard, Die Zeit (Wien) Nr. 326, Jg. 1900
177. Julius Hart, Der Tag, 10. 4. 1903
178. vgl. S. 35 ff
179. vgl. Anm. 71
180. Adolf Gerber, Die Zukunft, 18. Bd. (1897), S. 134
181. Eduard von Winterstein, der in dieser Inszenierung die Rolle des Heinrich verkörperte, berichtet in seinen Erinnerungen von der ersten Arrangierprobe des "Strom": "Wir waren auf der Bühne versammelt, die Probe sollte anfangen. Die Sorma erschien und wollte ihre Arbeit so beginnen, wie sie es von ihren Gastspielreisen gewohnt war: 'Also das möchte ich so, das so, hier möchte ich auftreten' usw. Richard Vallentin sagte höflich und bescheiden, aber doch determiniert und unbeirrbar: 'Pardon, gnädige Frau, das möchte ich so machen.' Sie sah ihn erstaunt an, aber - sie fügte sich. Und wie fügte sie sich! Sie merkte sofort, daß hier ein künstlerischer Wille am Werk war, und es war bewundernswert, wie sie sich diesem unterordnete. Sie erbrachte damit sozusagen den inneren Beweis, daß sie eine wirkliche echte Künstlerin war..." (Eduard von Winterstein, "Mein Leben und meine Zeit, Bln. 1947, Bd. II, S. 140)
182. Julius Hart, Der Tag, Nr. 93, 25. 2. 1902
183. Julius Hart, Der Tag, Nr. 597, 22. 12. 1903
184. Tellheim: Eduard von Winterstein, Franziska: Lucie Höflich, Werner: Friedrich Kayßler, Wirt: Georg Engels, Just: Max Reinhardt, "Dame in Trauer": Hedwig Wangel, Riccaut de la Marlinière: Josef Giampietro.
185. Über die Ausstattung und Kostümierung dieser Inszenierung ist die irrige Meinung verbreitet, ich habe sie oft gedruckt gefunden, kein Geringerer als Adolf Menzel habe sie geleitet, und die amüsantesten Anekdoten um Menzel und die Sorma wurden erfunden. Tatsächlich hat jedoch der Maler nur einer einzigen Kostümprobe beigewohnt und danach sein Urteil über die historische Genauigkeit der Kostüme abgegeben. "Er sagte nicht allzuviel. Auf die Frage, ob der Kapuzenmantel, den die Sorma im letzten Akt trug, richtig sei, meinte er: 'Ä! Die Hauptsache ist, daß Sie

hübsch aussehen!' (E. V. Winterstein, Bd. II, S. 161). Etwas eingehender beschäftigte sich Menzel natürlich mit den Uniformen, jedoch beschränkte sich die Mitarbeit des 90jährigen auf die Teilnahme an dieser einzigen Probe. Felix Holländer, der Dramaturg des Theaters und gleichzeitig Bindeglied zwischen Reinhardts Bühnen und der Presse, war auf die Idee gekommen, Menzels Namen als Reklamevorspann zu benutzen, und dieses Anziehungsmittel verfehlte seine Wirkung nicht. Als Legende in den verschiedensten Variationen ging diese Episode in die Theatergeschichte ein.

186. hg., NAZ Nr. 13, 43. Jg., 16. 1. 1904
187. Alfred Kerr, Der Tag Nr. 25, 16. 1. 1904
188. Die Gegenwart, Bd. 65, S. 93
189. Voss.Nr. 23, 15. 1. 1904
190. Voss.Nr. 23, 15. 1. 1904
191. Maeterlinck behandelt in seiner Legende das Schicksal der unzufriedenen Schwester Beatrix, die mit ihrem Geliebten aus dem Kloster flieht und von der Gottesmutter, in Gestalt der Nonne, zwanzig Jahre lang im Kloster vertreten wird, bis Beatrix müde und gebrochen von allen Enttäuschungen und Lastern der Welt zurückkehrt um zu sterben. (Über Agnes Sormas Darstellung vgl. S. 127 ff.)
192. Alfred Kerr, Drama Bd. V, S. 413
193. BBC Nr. 107, 4. 3. 1904
194. Über Agnes Sormas Porzia-Interpretation vgl. S. 93 ff
195. vgl. dazu S. 127 ff
196. R. W., BBC Nr. 528, 39. Jg., 10. 11. 1906
197. Jacobsohn, Reinhardt, S. 31
198. Kerr, Drama Bd. V, S. 168 f
199. vgl. dazu: Sandor Gulyas: "Das Kleine Theater in Berlin unter der Direktion Victor Barnowskys", Diss. Berlin, 1961
200. vgl. Berstel S. 40
201. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, 1907, Bd. 2, S. 338
202. Heilborn in Bab, Gedenkbuch S. 160
203. Voss., 5. 10. 1907
204. Paul Lerch, Germania, 26. 10. 1907
205. Das Lächeln der Sorma muß tatsächlich von ungewöhnlich intensiver Ausdruckskraft gewesen sein, immer wieder wurde es als eine bedeutende Komponente ihrer Anziehungskraft hervorgehoben:
"Wer in sich... nach der Erscheinung dieser bezaubernden Frau sucht, wird vielleicht ihre Züge kaum mehr erblicken, ... nur

dies eine: ihr Lächeln, das über jede ihrer Mienen schimmerte, sich verstärken konnte und zu einer circehaften Zauberei und ganz ironisch und kühl werden; sie lächelte als Heroine, bis das Lächeln unter dem schrecklichen Schicksal erstarrte - aber nicht völlig verschwand, und als Frau Alving sahen wir auf diesem wunderbaren Gesicht das Seltsamste, das man sehen kann: das Lächeln der Verzweiflung." (Hugo von Hofmannsthal in Bab, Gedenkbuch S. 12 f.) Auch Louise Dumont erinnerte sich vor allem an das Lächeln Agnes Sormas: "Das Schönste bei Frau Sorma war... ihr märchenhaftes Lächeln ... In diesem Lächeln offenbarte sich Unerhörtes: 'Mona Lisa' ! Kennen Sie die Totenmaske der 'Morte Inconnue' ? Kurz, es war alles Weibliche darin, was man in Wirklichkeit so selten erlebt. Solveig - Gretchen - Alles."

(Louise Dumont in Bab, Gedenkbuch S. 13)

206. Alfred Kerr, Der Tag Nr. 73, Jg. 1910, S. 1f
207. vgl. S. 125 ff
208. vgl. Wolfgang Goetz in Bab, Gedenkbuch S. 105 ff
209. Kölnische Zeitung Nr. 815, 16. 7. 1913
210. Dr. H. Bartmann, Der Niederrhein, 2. Juliheft 1913
211. Siegfried Trebitsch in Bab, Gedenkbuch S. 96
212. vgl. Walter Kröner: "Schwester Agnes" in Bab, Gedenkbuch S. 113 ff
213. Kröner in Bab, Gedenkbuch S. 121
214. zitiert nach Bab, Gedenkbuch S. 144
215. Dora Duncker: "Ein Besuch bei Agnes Sorma", in: Die Woche Nr. 1, 1. Jg., 18. 3. 1899, S. 24 ff
216. Grillparzer, Werke, 5. Teil, S. 301
217. Ferdinand Gregori in Bab, Gedenkbuch S. 59 ff
218. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 477, 8. 10. 1888
219. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 477, 8. 10. 1888
220. BBZ Nr. 472, 7. 10. 1888
221. "... und doch gehörte diese Zigeunerin nur dem einen, spielte sie nur, um den König enger an sich zu fesseln, mit Garceran..." (F. Gregori in Bab, Gedenkbuch S. 62)
222. Maria Orska spielte die Jüdin von Toledo - mit Ernst Deutsch als Alfonso - in der Aufführung des Theaters in der Königgrätzer Straße (Prem. 27. 9. 1922)
223. BZ am Mittag, 28. 9. 1922
224. Vorwärts, 28. 9. 1922
225. Emrich, S. 207

- 226. Emrich, S. 206
- 227. Emrich, S. 208
- 228. Emrich, S. 208
- 229. Über die "Dirne" Lulu heißt es: "Die versteht die Sache nicht. Die kann von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist. (zitiert nach Emrich, S. 208)
- 230. Wedekind über seine Lulu-Tragödie, zitiert nach Emrich, S. 209
- 231. Gregori in Bab, Gedenkbuch S. 62
- 232. Zabel, Agnes Sorma S. 624 ff
- 233. Bab, Drama S. 62
- 234. z. B. als Rahel in "Die Jüdin von Toledo", Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung", Beatrice in "Viel Lärm um Nichts"
- 235. G. Hauptmann, Werke Bd. 2, S. 307
- 236. Dr. L. St., Bremer Generalanzeiger Nr. 292, 14. 12. 1898
- 237. Max Burckhard, Die Zeit (Wien) Nr. 326, Jg. 1900
- 238. Dr. L. St., Bremer Generalanzeiger Nr. 292, 14. 12. 1898
- 239. Ph. B., Hamburger Fremdenblatt Nr. 94, 23. 4. 1901
- 240. Ph. B., Hamburger Fremdenblatt Nr. 94, 23. 4. 1901
- 241. -r., Das Kleine Journal, Nr. 334, 18. Jg., 3. 12. 1890
- 242. G. Hauptmann, zitiert nach BBZ Nr. 106, 2. 3. 1897
- 243. Gervinus, Shakespeare, 1. Bd., S. 248
- 244. Bulthaupt, S. 364 f
- 245. Agnes Sorma verkörperte diese Rolle auch in der Inszenierung des Deutschen Theaters unter Otto Brahm (Prem. 17. 5. 1895). Da sich die wesentlichsten Aspekte ihrer Interpretation jedoch nicht änderten, die Besetzung der Hauptrollen beibehalten wurde - den Petrucchio spielte Hermann Nissen - und der Regieeinfluß beim klassischen Drama unbedeutend war, behandeln wir Agnes Sormas Darstellung in beiden Inszenierungen als Gesamtkomplex.
- 246. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 12, 8. 1. 1889
- 247. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 12, 8. 1. 1889
- 248. Gregori in Bab, Gedenkbuch S. 61 f
- 249. I. L. (Isidor Landau), BBC Nr. 231, 18. 5. 1895
- 250. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 12, 8. 1. 1889
- 251. Bremer Nachrichten Nr. 16, 17. 1. 1900
- 252. Deutscher Reichsanzeiger Nr. 119, 18. 5. 1895
- 253. Frankfurter Oderzeitung Nr. 34, 9. 2. 1889

254. Deutscher Reichsanzeiger Nr. 119, 18. 5. 1889
255. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 12, 8. 1. 1889
256. Bremer Courier Nr. 16, 17. 1. 1900
257. I. L. (Isidor Landau), BBC Nr. 231, 18. 5. 1895
258. P. M.-n., Voss., 18. 5. 1895
259. Gregori in Bab, Gedenkbuch S. 61 f
260. Agnes Sorma stellte diese Rolle bei einem Gastspiel am Berliner Theater (3. 3. 1903) dar.
261. Gregori in Bab, Gedenkbuch S. 61 f
262. A. E. (Arthur Eloesser), Voss.Nr. 105, 4. 3. 1903
263. Eine ähnliche Deutung gibt auch Otto Ludwig:
"Dieser Benedikt und Beatrice, wilde Maulhelden gegen die Liebe und Ehe, ihr ganzes Heldentum eben in der Zunge, daneben brave Menschen, denen das Herz an der rechten Stelle sitzt." (Otto Ludwig, Werke in 6 Bdn., hrsg. von Adolf Bartels, Leipzig o. J., Bd. 6, S. 137)
264. vgl. Gervinus, Shakespeare, 3. Bd. S. 85:
"Mrs. Jameson wollte wenig Hoffnung auf den häuslichen Frieden dieses kriegerisch werbenden Paares setzen; Campbell ging so weit, Beatrice ein widerwärtiges (odious) Weib zu nennen.."
265. I. L. (Isidor Landau), BBC Nr. 105, 36. Jg., 4. 3. 1903
266. A. E. (Arthur Eloesser), Voss.Nr. 105, 4. 3. 1903
267. Ernst Heilborn, Frankfurter Zeitung Nr. 64, 47. Jg., 5. 3. 1903
268. "Den sinnlichen Gluthen und Verzückungen, den erotischen Nervositäten und den aufgeregten Leidenschaften, in denen der Kainzsche Romeo schwelgt, steht Frau Sorma ziemlich fern. ... Einige Tropfen dieser unmittelbaren, flammend-sinnlichen Leidenschaftlichkeit würden der Sormaschen Julia von höchstem Gewinne sein... Das Innigliche, Gemüths- und Gefühlvolle, Holde und Anmuthsreiche beherrscht ihre Gebilde ebenso, wie das Kainzsche mit seinem Anfang und seinem Ende im nervös Leidenschaftlichen steckt. Und daher giebt es dort wie hier Unzukömmlichkeiten und die Schauspielkunst reicht nicht so weit wie die Dichtkunst." (Julius Hart, Tägliche Rundschau Nr. 216, 14. 9. 1895)
269. Ph. B., Hamburger Fremdenblatt Nr. 96, 25. 4. 1903
270. Brandes, S. 225 f
271. Gervinus, Shakespeare 2. Bd., S. 69
272. vgl. Manfred Großmann, Max Reinhardt, Regiebuch und Kritik, Vier Regiebücher Max Reinhardts, übertragen und analysiert in Konfrontation mit der Aufführungskritik, 2 Bände, Dissertation Wien, 1966.

Das Original lag uns nicht vor. Großmann betont, daß die Regieeintragungen über Reinhardts Inszenierung vom Jahre 1905 unlesbar geworden seien. Wir konnten uns also nur in den Fällen auf das Regiebuch (mit den Bemerkungen zu späteren "Kaufmann"-Inszenierungen) stützen, wenn sich aus den Rezensionen des Jahres 1905 eindeutige Entsprechungen mit der Regiekonzeption der späteren Jahre ergaben. Da die Kritiken - im Gegensatz zur ausführlichen Darstellung der Shylock-Interpretation - nur wenige Einzelheiten über die Porzia-Gestaltung berichten, war eine ausführliche Rollenrekonstruktion, die die Regiekonzeption der späteren Inszenierungen zum Vergleich heranziehen könnte, nicht möglich.

273. Otto Ludwigs Werke in sechs Bänden, hrsg. von Adolf Bartels, Leipzig o. J., Bd. 6, S. 120
274. In der späteren Überarbeitung hat Max Reinhardt die Heiterkeit dieser Szene gedämpft und der Porzia einen lyrischen, stellenweise sogar melancholischen Zug verliehen. (vgl. Großmann, Bd. 2, S. 59 und 255)
275. vgl. S. 69 ff
276. Heinrich Hart, Der Tag, Nr. 562, 11. 11. 1905
277. Eduard von Winterstein, Mein Leben und meine Zeit, 2. Bd. Berlin 1947, S. 208
278. vgl. I. L. (Isidor Landau), BBC Nr. 529, 10. 11. 1905
279. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, 1905, 1. Jg., S. 300
280. Erich Schlaikjer, Die Welt am Montag Nr. 46, 11. Jg., 13. 11. 1905
281. Großmann, Anm. 21 c
(Die im folgenden mit "G. Anm...." bezeichneten Zitate beziehen sich auf die Ziffern, mit denen Großmann in seiner Übertragung des Regiebuches (Bd. 1) die Regieanweisungen gekennzeichnet hat.)
282. G. Anm. 21/e
283. G. Anm. 21/f
284. G. Anm. 21/e
285. G. Anm. 23/c
286. G. Anm. 25/c
287. G. Anm. 27/c
288. Prager Tageblatt, 12. 11. 1905
289. G. Anm. 114/I
290. Sch., Das Kleine Journal Nr. 312, 10. 11. 1905
291. Winterstein Bd. 2, S. 208

292. R. P., Die Post, 10. 11. 1905
293. Wir haben zwar festgestellt, daß die Regiekonzeption ihr dabei entgegenkam, wissen jedoch, daß die geistige Potenz Porzias und der Habitus der Patrizierin auch in der Inszenierung Brahms vernachlässigt wurden und daß ähnliche Attribute auch vielen anderen Rollengestaltungen Agnes Sormas fehlten.
294. Paul Lerch, Germania, 11. 11. 1905
295. Sch., Das Kleine Journal Nr. 312, 10. 11. 1905
296. G. Anm. 169/k
297. Alf A., Der Reichsbote, 10. 11. 1905
298. "bewegt" schreibt hier auch Reinhardt vor, vgl. G. Anm. 173/f
299. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, 1. Jg., 1905, S. 300
300. Für die letzte Porzia-Szene fehlen die Regieanweisungen.
301. Louise Dumont in Bab, Gedenkbuch S. 13
302. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, Jg. 1906, Bd. 2, S. 265
303. I. L. (Isidor Landau), BBC Nr. 434, 16. 9. 1906
304. A. K. (Alfred Klaar), Voss.Nr. 435, 17. 9. 1906
305. Brandes, S. 925
306. Voss., 23. 3. 1861, Kritik zur Aufführung des "Wintermärchens" am Berliner Victoria-Theater Charlotte Wolter als Hermione.
307. Heinrich Stümcke, Bühne und Welt, 9. Jg. (1906 - 07), S. 40
308. Staiger, S. 11
309. S. F., DAZ Nr. 72, 66. Jg., 1927
310. Hauptmann in Bab, Gedenkbuch S. 11
311. Else Lehmann in Bab, Gedenkbuch S. 11
312. E. Ludwig in Bab, Gedenkbuch S. 14
313. Kayßler in Bab, Gedenkbuch S. 90
314. Prager Tageblatt, 12. 11. 1905
315. vgl. S. 77
316. Alfred Kerr, Drama Bd. 5, S. 419
317. Bahr, Schauspielkunst S. 15
318. Eloesser, S. 78
319. Im Gegensatz zu dem "persönlichkeits-leugnenden" Schauspieler, der sich durch eine proteische Wandlungsfähigkeit auszeichnet und die charakteristischen Merkmale des ihm eigenen, individuellen Ausdrucks möglichst unerkennbar macht, wie etwa Iffland, der die Fähigkeit besaß, seine Rollen so voneinander abzusondern, daß in der folgenden kein Zug von der vorhergegangenen erschien.

320. Bahr, Schauspielkunst S. 15
321. Ohne Zweifel ist die künstlerische Individualität beim Typ des Verwandlungskünstlers, also des Persönlichkeit leugnenden Schauspielers, in einem ebenso starken Maße an der Darstellung beteiligt wie bei dem Schauspielertyp, zu dem wir Agnes Sorma rechnen, dem also, der seine künstlerische Individualität im Spiel besonders deutlich in Erscheinung treten läßt; unterschiedlich aber ist in jedem Fall die Art der Wirkung auf den Zuschauer.
322. Emrich S. 207
323. vgl. Franz Brentano: "Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis", hrsg. von Oskar Kraus, 4. Aufl., Hamburg 1955
324. Grillparzer, Werke 5. Teil, Einleitung des Herausgebers zu "Die Jüdin von Toledo", S. 227
325. Hans Winand, Sozialistische Monatshefte, Jg. 1910, Bd. 1, S. 530 f
326. B., NAZ Nr. 226, 45. Jg., 11. 11. 1905, Kritik zur Porzia-Darstellung
327. vgl. Jacobsohn, Reinhardt S. 31
328. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 551, 24. 11. 1897
329. vgl. u. a. BBZ Nr. 448, 25. 9. 1887, Kritik zu Agnes Sormas Darstellung der Blanche in "Wenn der Sommer kommt" (Delanny): "Das Äußere eines unschuldvollen Mädchens und das Innere einer geborenen Kokette - solch ein Contrast muß doppelt verletzen."
330. Ihering, "Ägnes Sorma"
331. Bab/Handl S. 77
332. Gregori in Bab, Gedenkbuch S. 59
333. Gregori in Bab, Gedenkbuch S. 59
334. vgl. dazu vor allem die Analyse der "Nora"-Darstellung Agnes Sormas
335. Bab in Bab, Gedenkbuch S. 150
336. Brahm, Krit. Schr. S. 147
337. Gregori in Bab, Gedenkbuch S. 65
338. Weno, S. 161
339. vgl. dazu u. a. Brahms Kritik zu "Die Welt, in der man sich langweilt", Voss.Nr. 411, 3. 9. 1884 (s. S. 40) oder seine Rezension zu "Der Unterstaatssekretär", Freie Bühne, 1. Jg. 1890, S. 74 (s. S. 46 f)
340. Hagemann, S. 171
341. Max Burckhardt, Die Zeit (Wien) Nr. 326, Jg. 1900
342. Brahm, Krit. Schr., S. 203

343. "Der Einbruch des Alltags in die Schauspielkunst war deshalb verheerend, weil die Wirklichkeit nicht nur Material, sondern auch Maßstab für die Gestaltung wurde. Als die Realität sich nicht damit begnügte, Stoff der Kunst zu bleiben, sondern sich zu ihrem Gesetz aufwarf, entstand eine doppelte Verwirrung... Wenn das Gefühl für seine (des Naturalismus, d. V.) kompositorischen Geheimnisse ... auch wirklich schaffend und erkennend alle seine Werke durchdrungen hätte, dann hätte man ihn niemals am Leben gemessen, das außer ihm, sondern an der künstlerischen Gesetzmäßigkeit, beurteilt, die in ihm lag..." (Herbert Ihering, Der Kampf ums Theater, Dresden, 1922, S. 14 und 21)
344. Emrich, S. 129
345. Ihering, S. 13 f
346. Zabel, Agnes Sorma, S. 627
347. Bab/Handl S. 77
348. "Allzu irdisch ist ihrer Stimme Klang, allzu staubgefesselt, zimmergewohnt ihre Bewegung für die Welt Medeens und Genovevas, Golos und Jasons." (Bab/Handl, Deutsche Schauspieler, Porträts aus Berlin und Wien, Berlin 1908 S. 82, über Else Lehmann und Rudolf Rittner)
349. Georg Hirschfeld, Erinnerung an die Sorma bei Brahm, in Gedenkbuch S. 67 ff
350. Arthur Eloesser, Voss. 20. 3. 1903, Kritik zu Henrik Ibsen, "Wildente", Lessing-Theater
351. Bahr, Premieren S. 243
352. "'Naturwahr' heißt nicht, daß die Natur derlei aufzuweisen hat, sondern daß derlei so wäre, wenn es überhaupt wäre," (Berger, Alfred, S. 266)
353. Bahr, Naturalismus, im Essay "Die Moderne" S. 5f
354. Hannoversches Tageblatt, Nr. 330, 30. 11. 1901, Kritik zu "Nora"
355. Philipp, S. 292
356. Berger, Ludwig S. 104 f
357. Bab in Bab, Gedenkbuch S. 149
358. Heinrich Stümcke, Kunstwart 1895, S. 263
359. Heinrich Hart, Deutsche Dramaturgie, 1. Jg. 1894/95, S. 356
360. Max Burckhard, Die Zeit (Wien) Nr. 326, Jg. 1900
361. Bahr, Premieren S. 243
362. vgl. Wundt, Wilhelm: "Grundriß der Psychologie", 15. Aufl., Leipzig 1922 sowie Philipp, S. 141 ff

363. Philipp, S. 143
364. Sch., Allgemeine Zeitung (München) Nr. 80, 102. Jg.,
21. 3. 1899
365. Philipp, S. 137
366. vgl. Julius Hart, Tägliche Rundschau Nr. 207, 5. 9. 1894
367. Ihering, Agnes Sorma
368. Fritz Engel, BT Nr. 73, 56. Jg., 12. 2. 1927
369. vgl. S. 150 ff
370. Blätter für die Kunst II,
S. 48, zitiert nach Hamann S. 87
371. Bahr, "Der neue Stil", zitiert nach Kindermann, Bahr s. S. 110
372. s. Anm. 371
373. Montags-Revue (Wien) Nr. 52, 24. 12. 1900
374. Kindermann, Bahr S. 182
375. Henry Fouquier, Figaro, 27. 12. 1899, zitiert nach Bab, Gedenkbuch S. 79
376. Bahr, Premieren S. 243
Wie sehr eine solchermaßen bewegte Schauspielkunst den Intentionen des Impressionismus, der im Prinzip der Verwandlung das eigentlich Lebendige sah, entsprach, wird durch einen Vergleich z. B. mit Julius Harts "Verwandlungen", die unter dem Motto stehen "Verwandlung ist alles", deutlich: "Alle Dinge dieser Welt fließen in ewigen und unaufhörlichen Verwandlungen an unseren Augen vorüber. Auf ein einziges von ihnen richte ich meinen Blick, ... aber siehe da, im gleichen Augenblicke steht es auch schon als eine neue Erscheinung da; ein zweites Ding sehe ich vor mir, und nun ist es bereits ein drittes - viertes - ein tausendstes Ding geworden.."
(Julius Hart, in Neue deutsche Rundschau, 1900, S. 839)
Aus einem solchen Lebensgefühl heraus, das Bewegtheit als oberstes Gesetz der Wirklichkeit empfindet, wird Julius Harts Begeisterung für die Schauspielkunst Agnes Sormas völlig einsichtig: "Allein Agnes Sorma traf hier die wirkliche Wahrheit. Wie zeigte aber auch das Mienenspiel der Künstlerin einen ewigen Wandel, wie schlug der Ton zuweilen mitten im Satz, mitten in einem Worte um."
(Julius Hart, Tägliche Rundschau Nr. 207, 5. 9. 1894, S. 828)
377. Curt Bauer: "Die Ästhetik des Lichts", 1908, S. 60
378. Ihering, Agnes Sorma
379. Dehmel, Alltagstragödie S. 506
380. Dehmel, Tagebuch, Eintragung vom 7. 1. 1894
381. Wie bewußt man diese ästhetische Distanz herbeizuführen ver-

suchte, zeigen ein paar Sätze aus dem "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" von Busoni: (1907), IB 202, S. 19:
 "So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selbst gerührt werden darf - soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen -, so darf der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller 'spiele' - er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken."

382. Hugo von Hofmannsthal in einem Brief an Beer-Hofmann, 26. Juni 1892, zitiert nach Hamann/Hermand S. 251
383. Ihering, Agnes Sorma
384. Ph. St. (Philipp Stein), Berliner Abendpost Nr. 59, 13. Jg., 10. 3. 1899
385. Kölnische Zeitung, 24. 1. 1902
386. Kölnische Zeitung, 24. 1. 1902
387. Kölnische Zeitung, 24. 1. 1902
388. A. K. (Alfred Klaar), Voss. 3. 2. 1906
389. Jacobsohn, Schaubühne, 2. Jg., 1. Bd., S. 166
390. "Ein neues Reich tut sich auf ... wir gehen hinein in das Reich subjektiver Rausch-Ästhetik". (Oscar Bie in seinem Essay "Ästhetische Kultur")
391. vgl. dazu: F. D. (Friedrich Düsel), Deutsche Zeitung Nr. 36, 9. Jg., 12. 2. 1904
392. vgl. Anm. 376
393. Julius Hart, Der Tag Nr. 71, 12. 2. 1904
394. Bahr, Rezensionen, S. 248 ff
395. Edgar Steiger, "Von Hauptmann bis Maeterlinck", 1903, S. 180
 Ein ähnlicher Fall liegt in Agnes Sormas Darstellung des Rautendelein vor. Das "elbische Wesen" ist die einzige Rolle, der Agnes Sorma - und zwar auffallend intensive - dämonische Züge verlieh. Diese Eigenart hatte die Kritik bei manchen ihrer anderen Rollen vermißt. Die Vermutung liegt nahe, daß Agnes Sorma nicht prinzipiell die Fähigkeit des dämonischen Ausdrucks fehlte, sondern daß ihre Deutung diesen Zug bei anderen Rollen (z. B. der Jüdin von Toledo oder der Esther) nicht für angebracht hielt. Weil jedoch das Dämonische ganz offensichtlich im Wesen der Fabelgestalt Rautendelein liegt, die eben tatsächlich ein Dämon ist, gelangte die Künstlerin auch zum dämonischen Ausdruck.
396. Kerr, Drama Bd. V, S. 418 f
397. Arthur Eloesser, Voss.Nr. 131, 18. 3. 1910, Kritik zu "Die Frau im Fenster"

398. Jacobsohn, Die Schaubühne, VI. Jg., 1. Bd., 1910
399. Jacobsohn, Die Schaubühne, VI. Jg., 1. Bd., 1910
400. E. H. (Ernst Heilborn), Frankfurter Zeitung Nr. 107, 19.4.1910
401. Dieses Verharren vor einem Ausbruch ist ein charakteristisches Stilistikum der Sorma. (Jacobsohn schildert dasselbe Phänomen bei ihrer Darstellung der Jokaste, wir werden es u. a. selbst bei der Nora-Gestaltung feststellen.)
402. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, VII. Jg. 1. Bd. 1910
403. E. H. (Ernst Heilborn), Frankfurter Zeitung Nr. 107, 19. 4. 1910, über die Sterbeszene in "Die Hochzeit der Sobeide"
404. Kerr, Neue Schauspielkunst, S. 94
405. Hedwig Niemann-Raabe spielte die Nora zum erstenmal bei einem Gastspiel in Berlin am 22. 11. 1880. Aus Lindaus Besprechung läßt sich entnehmen, daß sie sich der Rolle als "Virtuosin" näherte:
Es gab "großartige schauspielerische Leistungen", aber "einige Töne waren entschieden zu grell. Auch in der entgegengesetzten Richtung geschah bisweilen des Guten zu viel. Das Piano wurde stellenweise unverständlich, und ebenso befremdete das unvermittelte Hinüberspringen aus dem Pianissimo zum Fortissimo" (Lindau in "Die Gegenwart", Jg. 1880, S. 350) "Bewunderung" wurde ausgelöst von dem "Geschick, womit sie die ganze Skala der physischen Affekte durchheilt" (Voss Norddeutsche Allgemeine Zeitung 23. 11. 1880), aber keine Erschütterung.
vgl. auch Voss. 24. 11. 1880, sowie Frenzel S. 116 f.
406. Ibsen selbst hat diesen "versöhnlichen" Schluß, dergestalt, daß Nora um ihrer Kinder willen sich entschließt, doch bei ihrem Gatten zu bleiben, für die Niemann-Raabe geschrieben. Näheres geht aus einem Brief Ibsens an Heinrich Laube nach Wien, datiert "München, 18. Februar 1880" hervor, in dem es u.a. heißt:
"... Den geänderten Schluß habe ich nicht nach Überzeugung abgefaßt, sondern nur auf Wunsch eines norddeutschen Impresario (Chéri Maurice, der Leiter des Hamburger Thalia-Theaters, d. V.) und einer Schauspielerin, die in Norddeutschland als Nora gastieren wird. Ich füge eine Abschrift dieser Änderung bei, woraus Sie hoffentlich erkennen werden, daß die Wirkung des Stücks durch die Benutzung dieser Änderung nur abgeschwächt werden kann..."
(Der gesamte Brief und der geänderte Schluß sind nachzulesen in Deutsche Zeitung, Nr. 90, 5. Jg. 19. 4. 1900)
407. Doerry, Rollenfach S. 82 f
408. Ibsen, Werke Bd. 4, S. 3
409. Ibsen, Werke Bd. 4, S. 3
410. Otto Brahm, Die Nation, 7. 5. 1892

- 411. Otto Brahm, Die Nation, 7. 5. 1892
- 412. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 199, 29. 4. 1892
- 413. L. Sch. (Leopold Schönhoff), Frankfurter Zeitung Nr. 121, 36. Jg., 30. 4. 1892
- 414. Ibsen, Werke Bd. 4, S. 89
- 415. Otto Brahm, Die Nation, 7. 5. 1892
- 416. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 199, 29. 4. 1892
- 417. Ibsen, Werke Bd. 4, S. 65
- 418. Ibsen, Werke Bd. 4, S. 66
- 419. Ibsen, Werke Bd. 4, S. 65
- 420. vgl. Ibsen, Werke Bd. 4, S. 67
- 421. Ibsen, Werke S. 92
- 422. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 199, 29. 4. 1892
- 423. Brahm, Die Nation, 7. 5. 1892
- 424. Leopold Schönhoff, Frankfurter Zeitung, Nr. 121, 36. Jg., 30. 4. 1892
- 425. DRA Nr. 102, 29. 4. 1892, vgl. auch BBZ Nr. 119, 29. 4. 1892: "Frau Sorma hat vielleicht nie eine bedeutendere Leistung geboten als gestern mit ihrer Nora".
- 426. DRA Nr. 102, 29. 4. 1892
- 427. Otto Brahm, Die Nation, 7. 5. 1892
- 428. DRA Nr. 102, 29. 4. 1892
- 429. Die Post Nr. 118, 27. Jg., 30. 4. 1892
- 430. Die Post Nr. 118, 27. Jg., 30. 4. 1892
- 431. Otto Brahm, Die Nation, 7. 5. 1892
- 432. Übrige Besetzung der "Nora"-Inszenierung Brahms:
Helmer: Hermann Nissen, Dr. Rank: Rudolf Rittner, Krogstadt:
Arthur Kraußneck, Christine: Rosa Bertens
- 433. Weimarerische Zeitung Nr. 17, 21. 1. 1902
- 434. Otto Brahm, Die Nation, 7. 5. 1892
- 435. Ihering, Agnes Sorma
- 436. Marholm, Duse S. 174
- 437. Kölnische Zeitung Nr. 64, Jg. 1902
- 438. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, 3. Jg. (1907), 2. Bd., S. 464 f
- 439. Otto Brahm, Die Nation, 7. 5. 1892
- 440. E. Z. (Eugen Zabel), Nationalzeitung Nr. 151, 52. Jg. 5. 3. 1899

- 441. Julius Hart, Tägliche Rundschau Nr. 207, 5. 9. 1894
- 442. Ihering, Agnes Sorma
- 443. Bahr, Premieren S. 243 f
- 444. E. Z. (Eugen Zabel), Nationalzeitung Nr. 151, 52. Jg.,
5. 3. 1899
- 445. G., Kölner Tageblatt Nr. 49, Jg. 1902
- 446. Ph. St. (Philipp Stein), Berliner Abendpost Nr. 56, 13. Jg.,
7. 3. 1899
- 447. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 199, 29. 4. 1892
- 448. vgl. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 199, 29. 4. 1892
- 449. G. Br., Hannoverscher Anzeiger, 1. 12. 1901
- 450. I. L. (Isidor Landau), BBC Nr. 109, 32. Jg., 5.3.1899
- 451. R., Das Kleine Journal Nr. 64, 21. Jg., 5. 3. 1899
- 452. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, 3. Jg. (1907), 2. Bd.,
S. 464 f
- 453. Herbert Ihering, Agnes Sorma
- 454. P. S. (Paul Schlenther), Voss.Nr. 199, 29. 4. 1892
- 455. Felix Dörmann, Das Kleine Journal Nr. 317, 16. Jg.,
4. 9. 1894
- 456. o.t.-b., Neues Wiener Journal Nr. 2573, 22. 12. 1900
- 457. E. Z. (Eugen Zabel), Nationalzeitung Nr. 151, 52. Jg., 5. 3. 1899
- 458. Kerr, Drama Bd. V, S. 303 f
- 459. vgl. S. 137
- 460. vgl. Brahm, Die Nation, 7. 5. 1892
- 461. Bab in Bab, Gedenkbuch, S. 151 f
- 462. Ph. St. (Philipp Stein), BZ Nr. 207, 18. Jg., 5. 10. 1894
- 463. Ludwig Hartmann, Neueste Nachrichten (Dresden), Nr. 274,
6. Jg., 4. 10. 1898
- 464. vgl. Schlenther, 19. Jh.
- 465. vgl. S. 161 ff
- 466. Ph. St. (Philipp Stein), BZ Nr. 207, 18. Jg., S. 5. 10. 1894
- 467. Ph. St. (Philipp Stein), Berliner Abendpost Nr. 56, 13. Jg.,
7. 3. 1899
- 468. vgl. Anm. 467
- 469. Ibsen, Werke Bd. IV, S. 92
- 470. Sch., Allgemeine Zeitung (München) Nr. 80, 102. Jg.,
21. 3. 1899

471. Kölner Tageblatt Nr. 49, Jg. 1902
472. Weimarische Zeitung Nr. 17, 21. 1. 1902
473. Außer Hedwig Niemann-Raabe, der ersten deutschen Nora-Darstellerin, spielten auch Marie Conrad-Ramlo, Lily Petri, Auguste Prasch-Grevenberg diese Rolle bei zahlreichen Gastspielen. Zu den reisenden Nora-Interpretinnen gehörten außerdem Lucie Lindner-Orban, Thessa Klinkhammer, Anna Glenck-Keppler, etwas später auch Gertrud Eysoldt und Irene Triesch (vgl. dazu Frenzel S. 125 ff)
474. Ludwig Ewers, Frankfurter Oderzeitung Nr. 13, 16. 1. 1902
475. vgl. Anm. 474
476. Weimarische Zeitung Nr. 17 (21. 1. 1902)
477. Paul Raché, Hamburger Fremdenblatt Nr. 83, 10. 4. 1901
478. Kölner Tageblatt Nr. 49, Jg. 1902
479. J. N., Hamburger Fremdenblatt Nr. 80, 4. 4. 1903
480. C. A., Die Post Nr. 243, 29. Jg., 5. 9. 1894, vgl. dazu auch Ludwig Hartmann, Neueste Nachrichten (Dresden) Nr. 274, 6. Jg., 4. 10. 1898
481. vgl. dazu vor allem E. Z. (Eugen Zabel), Nationalzeitung Nr. 151, 5. 3. 1899, Sch., Allgemeine Zeitung (München) Nr. 80, 102. Jg., 21. 3. 1899 sowie Kölner Tageblatt Nr. 49, Jg. 1902
482. Frenzel, S. 114 ff
483. Frenzel, S. 115, vgl. dazu Allgemeine Zeitung (München), 29. 3. 1887
484. Frenzel, S. 117
485. vgl. dazu P. S. (Paul Schlenther), Voss., 27. 11. 1888
486. Frenzel, S. 117 f
487. Frenzel, S. 127
488. Über die Nora-Gestaltung Lucie Höflichs vgl. Berliner Tageblatt, 24. 11. 1917, Voss. 24. 11. 1917
489. Daß Abweichungen von dieser klaren Entwicklung in der Nora-Deutung vorkommen, ergibt sich aus der Natur lebendigen Kunstschaffens, das eben nicht allein von ästhetischen, weltanschaulichen und sozialen Faktoren, sondern auch von Individualitäten geprägt wird. So betonte bereits Eleonora Duse anders als die naturalistisch beeinflussten Schauspielerinnen, und wieder abweichend davon Adele Sandrock zu einem früheren Zeitpunkt, als es die allgemeine Entwicklung zeigt, die apathisch-unfrohen bzw. herb-tragischen Züge in Noras Charakter (vgl. dazu S. 155 ff)
490. -pp-, Wiener Tageblatt, 22. 12. 1900
491. Montags-Revue (Wien) Nr. 52, 24. 12. 1900

- 492. H. E. W., Hamburger Nachrichten Nr. 158, 3.4.1903
- 493. o.t.-b., Neues Wiener Journal Nr. 2573, 22. 12. 1900
- 494. Sch., Allgemeine Zeitung (München) Nr. 80, 102. Jg.,
21. 3. 1899
- 495. Schlenther, 19. Jh.
- 496. vgl. Die Post, 26. 11. 1892
- 497. Leopold Schönhoff, Die Nation Nr. 13, Jg. 1892, S. 201
- 498. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, 3. Jg. (1907), 2. Bd.,
S. 464 f
- 499. Sch., Allgemeine Zeitung (München) Nr. 80, 102. Jg., 21. 3. 1899
- 500. Die Post, 26. 11. 1892
- 501. vgl. Lou Andreas Salome: "Die Duse", in: Freie Bühne, 4. Jg.
(1893), S. 79 f
- 502. Die Post, 26. 11. 1892
- 503. Ph. St. (Philipp Stein), BZ Nr. 279, 16. Jg., 27. 11. 1892
- 504. Leopold Schönhoff, Die Nation Nr. 13, Jg. 1892, S. 200 f
- 505. I. L. (Isidor Landau), BBC Nr. 594, 26. 11. 1892
- 506. Marholm, Duse S. 176
- 507. R., Das Kleine Journal Nr. 64, 21. Jg., 5. 3. 1899
- 508. Paul Schlenther, Voss. Nr. 412, 4. 9. 1894
- 509. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, 3. Jg. (1907), 2. Bd.
S. 464 f
- 510. Ph. St. (Philipp Stein), BZ Nr. 279, 16. Jg., 27. 11. 1892
- 511. Die Post, 26. 11. 1892
- 512. Marholm, Duse S. 176
- 513. P. M.-n., Voss. Nr. 160, 5. 4. 1900
- 514. E. Z. (Eugen Zabel), Nationalzeitung Nr. 151, 52. Jg.,
5. 3. 1899
- 515. Ph. St. (Philipp Stein), Berliner Abendpost Nr. 56, 13. Jg.,
7. 3. 1899
- 516. ?!, Montags-Revue (Wien) Nr. 52, 24. 12. 1900
- 517. Siegfried Jacobsohn, Die Schaubühne, 3. Jg. (1907), 2. Bd.,
S. 464 f
- 518. o.t.-b., Neues Wiener Journal Nr. 2573, 22. 12. 1900
- 519. o.t.-b., Neues Wiener Journal Nr. 2573, 22. 12. 1900
- 520. E. Z. (Eugen Zabel), Nationalzeitung Nr. 151, 52. Jg., 5.3.1899
- 521. Schlenther, 19. Jh.

- 522. Kölnische Zeitung Nr. 64, Jg. 1902
- 523. Otto Neumann-Hofer, BT, 4. 9. 1894
- 524. Franz Lommatzsch, Neue Zeit Nr. 33, 10. 2. 1952
- 525. Ernst Heilborn in Bab, Gedenkbuch S. 158
- 526. Ihering, Agnes Sorma
- 527. Felix Hollaender, Agnes Sorma in: Nationale Zeitung Nr. 36, 80. Jg., 13. 2. 1927
- 528. s. Anm. 527
- 529. Ihering, Agnes Sorma
- 530. Felix Hollaender, Agnes Sorma in: Nationale Zeitung Nr. 36, 80. Jg., 13. 2. 1927

Rollenverzeichnis:

(Reihenfolge der Angaben: Datum des ersten Auftretens, Rolle, Titel des Stücks, Verfasser, Gattung, Anzahl der Akte, gegebenenfalls Theater und Datum späterer Inszenierungen, in denen Agnes Sorma dieselbe Rolle verkörperte)

Innerhalb des Rollenverzeichnisses benutzte Abkürzungen:

A.	= Akt(e)	B. Th.	= Berliner Theater (Berlin)
D.	= Drama	D. Th.	= Deutsches Theater (Berlin)
L.	= Lustspiel	Gs.	= Gastspiel
K.	= Komödie	K. Th.	= Kleines Theater (Berlin)
M.	= Musik	L. Th.	= Lessing Theater (Berlin)
m. G.	= mit Gesang	N. Sch.	= Neues Schauspielhaus (Berlin)
O.	= Oper		
Op.	= Operette		
P.	= Posse		
Sch.	= Schauspiel		
Schw.	= Schwank		
Trag.	= Tragödie		
Ts.	= Trauerspiel		
Vs.	= Volksstück		

Görlitz, Stadttheater (Spielzeit 1880/81)

28. 9.80 Ilka Etvös in "Krieg im Frieden" (Moser/Schönthan)
L. 3A.
3. 10. Adelheid in "Die Lachtaube" (Jacobson), P.m.G. 3A.
4. 10. Martha Stein, Erzieherin, in "Wohltätige Frauen"
(L'Arronge), L. 4A.
6. 10. Ladislaus, Page des Erzherzogs, in "Philippine Welser"
(Redwitz) Sch. 5A.
8. 10. Stefana in "Die Frau ohne Geist" (Bürger), L. 4A.
13. 10. Bianca in "Der Widerspenstigen Zähmung" (Shakespeare),
L. 4A.
15. 10. Margot in "Die Jungfrau von Orleans" (Schiller)
17. 10. Amalie in "So sind sie Alle" (Mannstädt/Weller)
P. m. G., 3A.
26. 10. Eva Webster in "Der Bibliothekar" (Moser), Schw. 4A.
31. 10. Bernhard, Avantageur in "Der jüngste Lieutenant"
(Jacobson), P. m. G. 3A.

5. 11. Marie Delmont in "Auf der Brautfahrt" (Bürger)
14. 11. Emilie in "Eine leichte Person" (Pohl), P.m.G. 3A.
26. 11. Minna in "Das herrenlose Gut" (Anno)
2. 12. Cäcilie in "Montjoye, der Mann von Eisen" (Feuillet)
Sch. 5A.
12. 12. Agnes Brand in "Das Volk, wie es weint und lacht"
(Berg/Kalisch)
14. 12. Laura in "Die Karlsschüler" (Laube), Sch. 5A
(D. Th. 1. 12. 83)
18. 12. Fanny in "Sie ist wahnsinnig" (Lembart nach Mellesville),
Sch. 3A.
19. 12. Henriette in "Die beiden Klingsberg" (Kotzebue), L. 4A.
25. 12. Martha Geißler in "Verschämte Arbeit" (Lindau),
Sch. 3A.
26. 12. Elise in "Die beiden Reichenmüller" (Anno), P. m. G.,
4A.
1. 1. 81 Cäcilie in "Unser Liebling oder: Mensch, ärgere dich
nicht" (Treptow)
6. 1. Pauline in "Neue Verträge" (Triesch), L. 4A.
7. 1. Iduna in "Die zärtlichen Verwandten" (Benedix), L. 3A.
10. 1. Bertha in "Feenhände" (Scribe), L. 5A. (D. Th.
26. 11. 83)
14. 1. Jessica in "Der Kaufmann von Venedig" (Shakespeare)
16. 1. Clara in "Ihre Familie" (Stinde/Engels), Vs. m. G.,
3A.
18. 1. Miss Esther Henderson in "Daniel Rochat" (Laube nach
Sardou), Sch. 5A.
26. 1. Bertha von Bruneck in "Wilhelm Tell" (Schiller)
28. 1. Leonie Werben in "Die Teufelsfelsen" (Blumenthal),
Schw. 4A.
1. 2. Hermance in "Ein Kind des Glücks" (Birch-Pfeiffer),
L. 5A.
2. 2. Titania in "Ein Sommernachtstraum" (Shakespeare)
6. 2. Pauline Freysing in "Haus Lonei" (L'Arronge), Charak-
terbild, 4A.
8. 2. Catharina in "Die Verschwörung der Frauen, oder:
Die Preußen in Breslau" (Müller)
11. 2. Herzogin von Lannog in "Die Musketiere der Königin
oder: Anna von Österreich" (Birch/Pfeiffer),
Intr.-Stück, 5A.

15. 2. 81 Grethe in "Die Reise durch Berlin in 80 Stunden" (Salingrè), P. m. G., 3A.
18. 2. Marie von Pont Courlay in "Die Mönche oder: Die Carabiniers im Kloster" (Tenelli), L. 3A.
20. 2. Hertha in "Die Märchentante" (Gensichen), L. 4A.
22. 2. Yarscha, ein Bauernmädchen, in "Steffen Langer aus Glogau oder: Der holländische Kamin" (Birch-Pfeiffer), L. 4A.
27. 2. Fräulein von Sonnsfeld in "Zopf und Schwert" (Gutzkow), L. 5A (D. Th. 3. 9. 86)
4. 3. Rosa in "Die Näherin" (Held/Jacobson)
7. 3. Eugenie in "Das erste Mittagessen" (Görlitz) L. 1A.
11. 3. Titelrolle in "Preciosa" (Wolff/C. M. v. Weber), Sch., 4A.
13. 3. Adele in "Der Compagnon" (L'Arronge), L. 4A.
15. 3. Emilie in "Kaudels Gardinenpredigten" (Moser), L. 1A.
22. 3. Markgraf Albrecht Friedrich in "Das Testament des großen Kurfürsten" (Puttlitz), Sch. 5A.
25. 3. Louise Bergen in "Tantchen Unverzag" (Görner), L. 3A.
31. 3. Mathilde in "Eine Frau, die in Paris war" (Moser), L. 3A.
5. 4. Gerda, Chriemhildens Gespielin, in "Brunhild" (Geibel), Trag. 5A.

Posen, Stadttheater (Spielzeit 1881/82)

16. 9. 81 Donna Fenisa in "Donna Diana" (Moreto), L. 4A. (D. Th. 30. 4. 84)
7. 10. Grete in "Unsere Frauen" (Moser/Schönthan), L. 5A.
13. 10. Vera von Meldeg in "Die Salonlöwen" (Mügge/Horn), L. 3A.
18. 10. Georg in "Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand" (Goethe), Sch. 6A.
24. 10. Kätchen in "Hopfenraths Erben" (Wilken) Vs. m. G., 5A.
30. 10. Ludmilla in "Das Stiftungsfest" (Moser), Schw. 3A.
2. 11. Isabella von Portugal in "Die Erzählungen der Königin von Navarra oder: Revanche für Pavia" (Scribe) L. 5A.

4. 11. 81 Prinzessin Marie in "Die Valentine" (Freytag) Sch. 5A. (D. Th. 3. 3. 83)
17. 11. Alice in "Der Leibarzt" (Günther) L. 4A.
20. 11. Afra, Schenkdirne, in "Die Geyer-Wally" (Hillern) Sch. 5A.
26. 11. Else in "Die junge Frau" (Volger) Schw. 4A.
2. 12. Elfriede in "Aschenbrödel" (Benedix) L. 5A.
9. 12. Olga von Korsakoff in "Gold und Eisen" (Bürger) Sch. 4A.
13. 12. Hannchen in "Die Dienstboten" (Benedix) L. 1A.
14. 12. Karl in "Die Karolinger" (Wildenbruch) D. 4A.
21. 12. Franziska in "Minna von Barnhelm oder: Das Soldatenglück" (Lessing), L. 5A.
26. 12. Erste Brautjungfer in "Der Rattenfänger von Hameln" (Hoffmann (T) Nessler (M) O. 5A.
30. 12. Marie in "Durch die Intendanz" (Henle) L. 5A.
21. 1. 82 Gretchen in "Der Casinoball" (Müller) L. 4A.
6. 1. Baruch Spinoza, ein Knabe, in "Uriel Acosta" (Gutzkow) Ts. 5A. (D. Th. 19. 11. 83)
7. 1. Gertrud in "Graf Waldemar" (Freytag) Sch. 5A.
18. 1. Ilsa in "Der Nibelungen-Ring" (Treptow/Steffen (M)), P. m. G. 4A.
22. 1. Julie in "Der wahre Jacob" (Wald/Herrmann) p. m. G. 3A.
31. 1. Katharina, Tochter d. Katharina von Folxem, in "Der deutsche Michel" (Nötel) Sch. 4A.
6. 2. Hedwig in "Der Jourfix" (Bürger) L. 4A.
17. 2. Pauline in "Inspektor Bräsig", Lebensbild nach Fritz Reuter: "Ut mine Stromtid" (Grassmann/Krüger) 5A.
19. 2. Beatrice in "Viel Lärm um Nichts" (Shakespeare) L. 3A. (B. Th. 3. 3. 1903)
22. 2. Edeldame Theresa Balby in "Der lustige Krieg" (Zell/Genée, J. Strauß (M)) Op. 3A.
27. 2. Emma in "Der Vater der Debutantin oder: Doch durchgesetzt" (Herrmann) P. 4A.
2. 3. Rosa in "Gebrüder Bock" (L'Arronge) Kom. Lebensbild m. G. 3A.
10. 3. Bérangère in "Odette" (Sardou) Sch. 4A.
13. 3. Lucius in "Julius Cäsar" (Shakespeare) Sch. 5A.

19. 3. 82 zweiter Knabe in "Die Zauberflöte" (Schikaneder/
Mozart) O. 3A.
28. 3. Doris in "Bettina" (Henzen) Sch. 5A.
1. 4. John Reed, 15 Jahre alt, in "Die Waise aus Lowood"
(Birch-Pfeiffer) Sch. 4A.
4. 4. Gretel, Dienstmagd, in "Der Königsleutenant"
(Gutzkow) L. 4A. (D. Th. 31. 10. 83)
5. 4. Marquise von Fontanges in "Die Bluthochzeit oder:
Die Bartholomäusnacht" (Lindner) Ts. 4A.
25. 3. Athénais, Herzogin von Aomont, in "Adrienne
Lecouvreur" (Grans nach Scribe/Legouvé) D. 5A.
8. 4. Ilse, Schwesterkind des Herzogs, in "Der Schelm von
Bergen" (Fels) L. 5A.
11. 4. Madelon in "Die Wiener in Paris" (Holtei), Lebens-
bild m. G.
14. 4. Priska in "Reif-Reiflingen" (Moser) Schw. 5A.
15. 4. Kreusa in "Medea" (Grillparzer) Ts. 4A.
22. 4. Comtesse Friederike von Steinbach in "Die Augen
der Liebe" (Hillern) L. 3A.
23. 4. Susanna in "Kyritz-Pyritz" (Wilken/Justinus) P. m. G.
3A.
29. 4. Demoiselle Doris Quinault, Schauspielerin, in
"Narciss" (Brachvogel) Ts. 5A.

Weimar, Großherzogliches Hoftheater (Spielzeit 1882/83)

14. 9. 82 Abigail in "Das Glas Wasser" (Scribe) L. 5A.
16. 9. Hedwig in "Sie hat ihr Herz entdeckt" (Müller von
Königswinter) L. 1A.
Clothilde in "Wenn Frauen weinen" (Winterfeld) L. 1A.
17. 9. Die Base in "Das war ich!" (Hutt) L. 1A.
20. 9. Janthe in "Des Meeres und der Liebe Wellen"
(Grillparzer)
29. 9. Marthe in "Der letzte Brief" (Sardou), L. 3A.
19. 10. Suzanne von Villiers in "Die Welt, in der man sich
langweilt" (Pailleron) L. 3A.
(D. Th. 1. 9. 84)
21. 10. Julchen, Dienstmädchen, in "Endlich hat er es doch
gut gemacht" (Albini) L. 3A.
2. 11. Antonie Fabeck in "Der Fiskus" (Wolff) L. 4A.

8. 11. 82 Thendelinde in "Doktor Wespe" (Benedix) L. 5A.
23. 11. Paula in "Die Sorglosen" (L'Arronge) L. 3A.
30. 11. Alwine Weiß in "Der Störenfried" (Benedix) L. 4A.
23. 12. Theolinde, Königin der Feen, in "König Drosselbart"
(Melitz) Zaubermärchen für Kinder 4 A.
26. 12. Hofdame in "Harold" (Wildenbruch) Ts. 5A.
27. 12. Röschen in "Rose und Röschen" (Birch-Pfeiffer)
L. 4A.
11. 1. 83 Anna-Lise in "Die Anna-Lise" (Hersch) Sch. 5A.
(D. Th. 5. 6. 86)
16. 1. Agnes in "Ein Lustspiel" (Benedix) L. 4A.
25. 1. Pauline in "Der Vetter" (Benedix) L. 3A.
30. 1. Flamminio in "Vittoria Accoromboni" (Weimar),
Ts. 5A.
1. 2. Alice von Molden in "Spielt nicht mit dem Feuer!"
(Puttlitz) L. 3A.
20. 2. Elise, Dienstmädchen, in "Mein neuer Hut"
(Bernstein) Plaudereien 1A.
Anna Harpke in "Der 4. Oktober" (Stein-Kochberg)
L. 1A.
8. 3. Leonie in "Frauenkampf" (Olser, nach Scribe) L. 3A.
Adelheid in "Jugendliebe" (Wilbrandt) L. 1A
(D. Th. 15. 10. 83) (B. Th. 2. 10. 92)
11. 3. Brigitte in "Mariannens Mutter" (Lindau), Sch. 4A.
13. 3. Elise in "Der Geizige" (Molière)
15. 3. Bertha in "Die Verschwörung des Fiesco zu Genua"
(Schiller)
1. 4. Euphorion in "Faust" (Goethe)
4. 4. Emma in "Doktor Klaus" (L'Arronge) L. 5A.
(D. Th. 25. 11. 1886)
19. 4. Lucie in "Stella" (Goethe) Ts. 5A.
23. 4. Perdita in "Das Wintermärchen" (Shakespeare)
(D. Th. 31. 8. 1890)
28. 4. Rosa in "Gesellschaftliche Pflichten" (Wilken/Justinus)
Sch. 4A.
15. 5. Marie, Dienstmädchen, in "Der Compagnon"
(L'Arronge) L. 4A. (D. Th. 4. 5. 1889)
18. 5. Clarisse in "Der letzte Brief" (Laube, nach Sardou)
L. 3A. (D. Th. 12. 5. 1884)

20. 5. 83 Luise Habermann in "Onkel Bräsig" (Grassmann/
Krüger nach F. Reuter) 5A.
13. 6. Eva in "Der jüngste Lieutenant" (Jacobson)
P. m. G. 4A.

Deutsches Theater, Direktion Adolph L'Arronge (Spielzeit
1883/84 - 1890/91)

15. 11. 83 Wilhelm in "Der Vetter" (Benedix) L. 3A.
Erni in "Die Burgruine" (Caro) L. 1A.
12. 12. Prinzessin Eugenie in "Der geheime Agent"
(Hackländer) L. 4A.
22. 12. Beate Ionegg in "Der Probepfeil" (Blumenthal) L. 4A.
16. 1. Cornelia in "Im Bunde der Dritte" (Heyse)
29. 3. 84 Colestine in "Er muß auf's Land" (Friedrichs) L. 3A.
20. 5. Ganymed in "Schach dem König" (Schauffert) L. 5A.
2. 6. Suzanne in "Der Hüttenbesitzer" (Ohnet), Sch. 4A.
1. 11. Laura in "Die Neuvermählten" (Björnson), Sch. 2A.
(B. Th. 17. 9. 91)
19. 11. Prinz in "Richard III. (Shakespeare)
15. 12. Harriet in "Pitt und Fox" (Gottschall), L. 5A.
11. 1. 85 Martha in "Der Weg zum Herzen" (L'Arronge) L. 4A.
18. 2. Klara in "Unter Brüdern" (Heyse) 1A.
16. 3. Ophelia in "Hamlet" (Shakespeare) (D. Th. 1. 11. 94)
13. 4. Aline in "Fesseln" (Scribe), L. 5A.
7. 9. Ella in "Der Hexenmeister" (Triesch) L. 4A.
29. 9. Clara in "Jungbrunnen" (Lindau) L. 4A.
10. 10. Liddy in "Ein Tropfen Gift" (Blumenthal) L. 1A.
23. 12. Käthchen in "Das Käthchen von Heilbronn" (Kleist)
(B. Th. 5. 10. 92) (D. Th. 23. 11. 97)
30. 12. Ella in "Der Bureaukrat" (Moser) Schw. 4A.
6. 2. 86 Marthe, ein Bürgermädchen, in "Die Lorelei"
(L'Arronge) Ts. 5A.
21. 2. Melanie Amberg in "Die armen Reichen" (Lubliner)
L. 4A.
4. 8. Eva in "Ein Erfolg" (Lindau) L. 4A.
25. 9. Blanche in "Haus Fourchambault" (Angier)
16. 10. "Gräfin Lambach" (Lubliner)

6. 11. 86 Clarisse Rupertus in "Der schwarze Schleier"
(Blumenthal) Sch. 4A.
23. 12. Emmy in "Goldfische" (Schönthan/Kadelburg) L. 4A.
11. 2. 87 Adelina in "Weiße Rosen" (Cacalotti) 1A.
11. 3. Friederike von Zoes in "Die Liebesbotschaft"
(Rheinisch) L. 4A.
20. 3. Wilhelm, 15 Jahre, in "Kornblumen" (L'Arronge)
Vs. 1A.
2. 4. Minna in "Alte Mädchen" (Schütz), L. 1A.
Hermine in "Unter vier Augen" (Fulda)
28. 6. Josephine von Pöchlaar in "Goldfische"
(Schönthan/Kadelburg)
24. 9. Blanche in "Wenn der Sommer kommt" (Delanny)
L. 4A.
21. 10. Adelheid Runeck in "Die Journalisten" (Freytag) L. 4A.
14. 11. Grete Schulz in "Die Philosophin" (Spielhagen),
Sch. 4A.
14. 1. 88 Marie in "Die Verkannten" (L'Arronge) L. 5A.
4. 2. Herma in "Die berühmte Frau" (Schönthan/Kadelburg)
L. 3A.
6. 10. Rahel in "Die Jüdin von Toledo" (Grillparzer)
(D. Th. 23. 11. 95)
24. 10. Leonie von Schildegg in "Frühling im Winter"
(Fulda) L. 1A.
14. 11. Der junge Goethe in "Der Königsleutnant"
(Gutzkow)
22. 12. Gülnäre in "Die glücklichen Bettler" (Gozzi) 3A.
7. 1. 89 Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung"
(Shakespeare) (D. Th. 17. 5. 95)
18. 2. Priska in "Krisen" (Bauernfeld) L. 4A.
3. 3. Edrita in "Weh dem, der lügt!" (Grillparzer)
(D. Th. 24. 1. 95)
8. 9. Ariel in "Fausts Tod" (L'Arronge nach Goethe)
26. 9. Anna, Königin von England, in "Das Glas Wasser"
(Scribe) L. 5A.
29. 9. Regine in "Gespenster" (Ibsen)
(L.-Th., Eröffnung Freie Bühne)
(D. Th. 27. 11. 94)
17. 10. Ellen von Waldhofen in "Der Schatten" (Lindau)
Sch. 4A.

2. 11. 89 Ella in "Nächstenliebe" (Rosen), L. 3A.
 15. 2. 90 Marianne von Felsen in "Der Unterstaatssekretär"
 (Wilbrandt) L. 4A.
 28. 2. Dorine in "Der Tartüff" (Molière) L. 5A.
 19. 4. Emma in "Mein Leopold" (L'Arronge),
 Lebensbild, 3A.

Berliner Theater, Direktion Ludwig Barnay (Spielzeit

1891/92 - 1893/94)

2. 9. 91 Hertha in "Ein Tropfen Gift" (Blumenthal) L. 1A.
 24. 10. Esther in "Esther" (Grillparzer)
 Elise in "Der Geizige" (Molière)
 19. 11. "Die Komödie Seiner Durchlaucht"
 (Klapp/Gerstmann) L. 4A.
 16. 12. Gret in "Der Väter Erbe" (Voß) Vs.
 6. 1. 92 • "Nach Madrid" (Wolff) L. 4A.
 15. 1. Desdemona in "Othello" (Shakespeare)
 28. 4. Titelrolle in "Nora" (Ibsen)
 10. 5. Lorle in "Dorf und Stadt" (Birch-Pfeiffer) Sch. 5A.
 29. 10. Titelrolle in "Dora" (Sardou), Sch. 5A.
 1. 2. 93 Armande Béjard in "Der Komödiant" (Lindau)
 17. 2. Cordelia in "König Lear" (Shakespeare)
 2. 3. "Die Danischeffs" (Newsy), Sch. 4A.
 6. 5. "Der Freund des Fürsten"
 (Wichert), L. 4A.
 13. 5. Jan Eyre in "Die Waise von Lowood"
 (Birch-Pfeiffer) Sch. 4 A.
 1. 9. "Ein verarmter Edelmann"
 (Feuillet), L. 5A.
 23. 9. Paula in "Cornelius Voß" (Schönthan) L.
 25. 10. Lux in "Chic" (Roberts) Sch. 4A.
 8. 5. 94 Gilberte in "Frou-Frou" (Meilhac/Halevy)
 (Gs. Nürn. Saison Th.)

Deutsches Theater, Direktion Otto Brahm (Spielzeit 1894 - 98)

6. 9. 94 Elmire in "Der Tartüff" (Molière)
4. 10. Porzia in "Der Kaufmann von Venedig"
(Shakespeare) (D. Th. 9. 11. 1905)
16. 10. Gertrud in "Die Kameraden" (Fulda) L. 3A.
20. 11. Titelrolle in "Daniela Weert" (Wolzogen), Sch. 4A.
8. 12. Titelrolle in "Cyprienne" (Sardou) L. 3A.
12. 1. 95 Rita Allmers in "Klein Eyolf" (Ibsen)
11. 9. Julia in "Romeo und Julia" (Shakespeare)
8. 10. Zoe, Phoebe, Persida, Nymphas, Zenobia in
"Der Meister von Palmyra" (Wilbrandt) D. 5A.
7. 12. Celimene in "Der Misanthrop" (Molière) K. 5A.
4. 2. 96 Christine in "Liebelei" (Schnitzler) Sch. 3A.
7. 3. Gabriele in "Die junge Frau Arneck"
(Lubliner) L. 4A.
3. 10. Bathilda, die Königin, Agnes in "Morituri"
(Sudermann) 3 Einakter
2. 12. Rautendelein in "Die versunkene Glocke" (Hauptmann)
27. 2. 97 Morgiane in "Der Sohn des Kalifen" (Fulda)
9. 10. Agnes Jordan in "Agnes Jordan" (Hirschfeld) Sch. 5 A.
8. 12. Leonor in "Mädchentraum" (Bernstein) 3A.
15. 1. 98 Salome in "Johannes" (Sudermann) Ts. 5A.

Gastspieltätigkeit (Spielzeit 1893/94 - 1902/03)

21. 3. 98 Clara in "Untreu" (Bracco) (N. Y., Irving Place Th.)
8. 3. 99 Beatrice in "Jephtas Tochter" (Cavalotti) L. 1A.
(L. Th.)
5. 10. 1900 Marikke in "Johannisfeuer" (Sudermann) Sch. 4A.
(Amsterdam)
13. 2. 01 Guiditta/Renata in "Die Zwillingsschwester" (Fulda)
(L. Th.)
3. 12. Valentine Lambert in "Der Gießbach" (Donnay)
Sch. 4A. (Hannover Resid. Th.)
8. 2. 02 Charlotte Lanier in "Das Glück" (Capus) L. 4A.
(L. Th.)

22. 2. 1902 Stine Kos in "Über den Wassern" (Engel) D. 3A.
(L. Th.)
5. 3. Marianne Hagemeister in "Die Kollegin" (Katsch)
(L. Th.)
21. 3. 03 Timandra in "Timandra" (Wilbrandt) Ts. 5A.
(B. Th.)

Neues Theater, Direktion Max Reinhardt (Spielzeit

1903/04 - 1904/05)

9. 12. 03 Renate in "Der Strom" (Halbe)
14. 1. 04 Minna in "Minna von Barnhelm" (Lessing)
10. 2. Beatrix/Mutter Gottes in "Schwester Beatrix"
(Maeterlinck)
3. 3. Candida in "Candida" (Shaw)
31. 3. 05 Titelrolle in "Meta Konegen" (Stehr) D. 5A.

Deutsches Theater, Direktion Max Reinhardt (Spielzeit 1905/06)

2. 2. 06 Jokaste in "Ödipus und die Sphinx" (Hofmannsthal)
15. 9. Hermione in "Das Wintermärchen" (Shakespeare)
8. 11. Helene Alving in "Gespenster" (Ibsen) (Kammerspiele)
20. 12. Franzl Eggers in "Ringelspiel" (Bahr) L.

Gastspieltätigkeit (Spielzeit 1907/08 - 1915/16)

12. 4. 07 Giovanna in "Monna Vanna" (Maeterlinck),
(Leipzig, Sch.)
4. 10. Klara in "Maria Magdalene" (Hebbel) (K. Th.)
24. 10. Lady Cicely in "Kapitän Braßbounds Bekehrung"
(Shaw) Abenteuer 3A. (K. Th.)
15. 11. Anna Messow/Karin Hedengren in "Die Getreuen"
(Hirschfeld) 2 Einakter (K. Th.)
5. 12. Bianca in "Mandragola" (Eger nach Maccialvelli)
K. 3A. (K. Th.)
17. 3. 10 Titelrolle in "Mirandolina" (Goldoni) (N. Sch.)
- Madonna Dianora in "Die Frau im Fenster"
(Hofmannsthal) (N. Sch.)

17. 3. 10 Madeleine Grandier in "Die Rampe"
(Rothschild) Sch. 4A. (N. Sch.)
16. 4. Sobeide in "Die Hochzeit der Sobeide"
(Hofmannsthal) (N. Sch.)
21. 2. 14 Mary in "Marys großes Herz" (Holm) (Leipz. Sch.)
26. 2. Elisabeth in "Das Glück im Winkel" (Sudermann)
(Leipz. Sch.)

Verzeichnis der Gastspiele Agnes Sormas
(falls Agnes Sorma die Titelrolle spielte, wurde nur das Stück angegeben)

Datum	Ort	Rollen
26., 27.10.87	Stettin, Stadtth.	Elfriede in "Aschenbrödel", Hedwig in "Durch die Intendanz"
29., 31.10.87	Frankf.O., Stadtth.	Hedwig in "Durch die Intendanz", "Die Anna-Lise"
29., 30.11.87	Görlitz, Stadtth.	Lorle in "Dorf und Stadt", Elfriede in "Aschenbrödel"
13., 14.12.87	Posen, Stadtth.	"Die Anna-Lise", Suzanne von Villiers in "Die Welt, in der man sich langweilt"
28.2., 1.3.88	Stettin, Stadtth.	Herma in "Die berühmte Frau"
ab 6. 7. 88	Kopenhagen, Dagmarth. (Gesamtgastsp. dtsh.Schauspieler)	Suzanne von Villiers in "Die Welt, in der man sich langweilt"
7., 8.2.89	Frankf. O., Stadtth.	Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung", Adelheid Runeck in "Die Journalisten"
5. - 7.12.89	Görlitz, Stadtth.	Ilka Etvös in "Krieg im Frieden", "Die Anna-Lise", Leonie von Schildegg in "Frühling im Winter"
11.12.89	Hannover, Stadtth.	Ella in "Nächstenliebe"
15. - 17.3.90	Breslau, Stadtth.	"Das Käthchen von Heilbronn", Lorle in "Dorf und Stadt", Herma in "Die berühmte Frau"
11. - 19.4.94	Posen, Stadtth.	Lux in "Chic", "Esther", "Cyprienne", Lorle in "Dorf und Stadt", "Nora"
3. - 12.5.94	Nürnberg, Saisonth.	Lux in "Chic", Liddy in "Sein erster Rausch", "Cyprienne", "Nora", Hedwig in "Durch die Intendanz", Gilberte in "Frou- Frou", Hertha in "Ein Tropfen Gift", "Esther", Laura in "Die Neuvermählten", Lorle in "Dorf und Stadt"

Datum	Ort	Rollen
20., 21.5.94	Schwerin, Hofth. (Muster- vorstellungen)	"Das Käthchen von Heilbronn", Franziska in "Minna von Barnhelm"
12. - 23. 4.95	Riga, Stadtth.	"Nora", "Dora", "Eva"
20. - 22.3.96	Bremen, Stadtth.	"Esther", "Cyprienne", "Das Käthchen von Heilbronn"
April 97	N. Y., Irving Place Th.	"Nora", "Cyprienne", Rautendelein, Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung"
30., 31.10.97	Bromberg, Stadtth.	"Nora", Lorle in "Dorf und Stadt"
3., 4.11.97	Breslau, Lobeth.	"Nora", "Cyprienne"
14.3. - 9.5.98	N.Y., Irving Place Th.	"Nora", Leonor in "Mädchen- traum", Clara in "Untreu", Rautendelein, "Cyprienne", Gänsemagd in "Königskinder", Katharina (Widersp.)
1. - 22.10.98	Dresden, Resid.th.	"Nora", Christine in "Liebelei", Leonor in "Mädchentraum"
24. - 27.11.98	Mannheim, Großherzogl. Hofth.	
Anfang Nov. 98	Karlsruhe, Groß- herzogl. Hofth.	
19. - 21. 11. 98	Bromberg, Stadtth.	Jan Eyre in "Die Waise von Lowood", "Das Käthchen von Heilbronn"
1., 2.12.98	Oldenburg, Großherzogl. Hofth.	"Das Käthchen von Heilbronn", "Nora"
5., 6.12.98	Breslau, Lobeth.	
9. - 12.12.98	Bremen, Stadtth.	"Esther", Christine in "Liebelei", Julia in "Romeo und Julia", Rautendelein, Lorle in "Dorf und Stadt"
23. 27.2.99	Breslau, Lobeth.	Salome in "Johannes", "Nora"
4. - 13.3.99	Berlin, Lessingth.	"Nora", Christine in "Liebelei", Beatrice in "Jephtas Tochter", Rahel in "Die Jüdin von Toledo"

Datum	Ort	Rollen
20. - 23.3.99	München, Th. am Gärtnerpl.	"Nora", Rautendelein
26. - 29.12.99	Paris, Th. de la Renaissance	"Nora"
12. - 16.1.1900	Bremen, Stadth.	"Nora", Jan Eyre in "Die Waise von Lowood", Katharina (Widersp.)
Januar 1900	Mannheim, Großherzogl. Hofth.	"Nora", "Esther", "Cyprienne", Christine in "Liebelei"
Januar 1900	Karlsruhe, Großherzogl. Hofth.	"Cyprienne", Rautendelein
8.4. - 13.5.1900	Berlin, Lessing- th.	"Cyprienne", "Nora", Christine in "Liebelei"
1.10. - 21.12.1900	Internat. Tour- nee: Amsterd., Rotterd., Haag, Antwerpen, Arn- heim, Straßburg, Mailand, Genua, Rom, Florenz, Neapel, Athen, Konstantinopel, Bukarest, Graz, Wien	Marikke in "Johannisfeuer", Beatrice in "Jephtas Tochter", Christine in "Liebelei", "Cyprienne", Gretchen in "Faust I", Rautendelein, "Nora"
2.2. - 19.4.1901	Berlin, Lessing- th.	Marikke in "Johannisfeuer", "Nora", Guiditta in "Die Zwillingsschwester", Beatrice in "Jephtas Tochter"
7.4. - 29.4.1901	Hamburg, Tha- liath., Stadth., Altonaer Stadth.	"Nora", Beatrice in "Jephtas" Tochter", "Cyprienne", Gilberte in "Frou-Frou", Salome in "Johannes", Gretchen in "Faust I", Rautendelein
16. - 18.10.1901	Wiesbaden, Residenzth.	"Nora", Marikke in "Johannis- feuer", "Cyprienne"
29.10.1901	St. Gallen, Stadth.	"Nora"
7.11. - 11.11.01	Mannheim, Großherzogl. Hofth.	Marikke in "Johannisfeuer", Guiditta in "Die Zwillingss- chwester", "Nora"

Datum	Ort	Rollen
27. 11. - 5.12.1901	Hannover, Residenzsth.	"Nora", "Cyprienne", Jan Eyre in "Die Waise von Lowood", Valentine Lambert in "Der Gießbach"
15., 16.1.02	Frankfurt O., Stadtth.	"Nora", Rautendelein
17., 18.1.02	Oldenburg, Großherzogl. Hofth.	
20.1.1902	Weimar, Großherzogl. Hofth.	"Nora"
22. - 24.1.02	Köln, Residenzth.	"Nora", Beatrice in "Jephtas Tochter", Christine in "Liebelei", "Cyprienne"
1.2. - 2.4.02	Berlin, Lesingth.	Guiditta in "Die Zwillingsschwester", Marikke in "Johannisfeuer", "Nora", "Cyprienne", Charlotte Lanier in "Das Glück", Stine Kos in "Über den Wassern", Marianne Hagemeister in "Die Kollegin"
22., 23.1.1903	Weimar, Großherzogl. Hofth.	Claire in "Der Hüttenbesitzer", Guiditta in "Die Zwillingsschwester"
3. - 28.3.1903	Berlin, Berliner Th.	Beatrice in "Viel Lärm um Nichts", "Nora", "Esther", Christine in "Liebelei", "Das Käthchen von Heilbronn", "Timandra"
2. - 24.4.1903	Hamburg, Stadtth., Thalia-th., Altonaer Stadtth.	"Nora", Guiditta in "Die Zwillingsschwester", Rautendelein, Jan Eyre in "Die Waise von Lowood", "Die Jüdin von Toledo", Salome in "Johannes", "Das Käthchen von Heilbronn", Beatrice in "Viel Lärm um Nichts"
12., 13.9.1903	Leipzig, Schauspielh.	"Nora", Stine Kos in "Über den Wassern"
9. - 15.3.1904	Riga, Stadtth.	
6. - 25.4.1904	Hamburg, Stadtth.	Beatrice in "Viel Lärm um Nichts", Beatrix/Gottesmutter in "Schwester Beatrix", "Minna von Barnhelm", Salome in "Johannes", Rautendelein, Jan Eyre in "Die Waise von Lowood"

Datum	Ort	Rollen
21. - 24.2.1905	Breslau, Stadtth., Lobeth.	
12. - 17.4.1907	Leipzig, Ver- einigte Schau- spielhäuser	Giovanna in "Monna Vanna", "Nora", Guiditta in "Die Zwillingsschwester"
20.4. - 1.5.1907	Straßburg	"Nora", Porzia in "Der Kauf- mann von Venedig", Giovanna in "Monna Vanna", Helene Alving in "Gespenster"
4.10.-5.12.1907	Berlin, Berliner Th.	Klara in "Maria Magdalene", Lady Cicely in "Kapitän Braß- bounds Bekehrung", "Nora", Karin Hedengren, Anna Messow in "Die Getreuen", Bianca in "Mandragola"
7.7.1909	Weimar (Schiller- festsp.)	"Minna von Barnhelm"
17.3. - 30.4.1910	Berlin, Neues Schauspielhaus	"Mirandolina", Madeleine Grandier in "Die Rampe", "Die Hochzeit der Sobeide", "Die Frau im Fenster"
15.7.1913	Düsseldorf (Goethefestsp.)	"Minna von Barnhelm"
21. - 26.2.1914	Leipzig, Schauspielh.	Elisabeth in "Das Glück im Winkel", "Marys großes Herz"
28.8.1915	Lille, Stadtth.	"Minna von Barnhelm"
22., 24.1.1916	Düsseldorf, Schauspielh.	"Minna von Barnhelm" "Nora"
27.2. - 5.3.1916	Kowno	"Minna von Barnhelm", Guiditta in "Die Zwillingsschwester", Elisabeth in "Das Glück im Winkel"

Rollenbilder

Quellenangabe:

Nr. 1, 8: aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Nr. 2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13: aus Bab, Gedenkbuch

Nr. 4, 7, 14: aus dem Märkischen Museum Berlin



1

Wilhelm in "Kornblumen" (L' Arronge)



2



3

"Das Käthchen von Heilbronn" (Kleist)



4

Salome in "Johannes" (Sudermann)



5

Rahel in "Die Jüdin von Toledo" (Grillparzer)



6



7

Rautendelein in "Die versunkene Glocke" (Hauptmann)



8

Rautendelein in "Die versunkene Glocke" (Hauptmann)



9

"Nora" (Ibsen)



10

"Der Meister von Palmyra" (Wilbrandt)



11

Katharina in "Der Widerspenstigen Zähmung" (Shakespeare)



12

"Cyprienne" (Sardou)



13

Marikke in "Johannisfeuer" (Sudermann)



14

"Minna von Barnhelm" (Lessing)

Lebenslauf

Am 22. 9. 1942 wurde ich als Tochter des Hauptmanns der Luftwaffe Günter Krause und seiner Ehefrau Lucie, geb. Wittwer, in Berlin geboren.

Im Februar 1945 fiel mein Vater.

In Schleswig, wohin wir evakuiert wurden, besuchte ich von 1949 bis 1950 die Buggenhagenschule, kam nach unserer Rückkehr nach Berlin auf die 17. Grundschule (1951 - 1954), darauf auf die Ernst-Abbe-Schule (1954 - 1955) und absolvierte bis zur Reifeprüfung den neu-sprachlichen Zug der Hermann-Hesse-Schule (1955 - 1961).

Vom Sommersemester 1961 bis zum Wintersemester 1968/69 studierte ich an der Freien Universität Berlin Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie und begann im Sommer 1965 auf Anregung und unter Anleitung meines verehrten Lehrers, Herrn Professor Knudsens, mit der vorliegenden Arbeit.

Außer an seinen Lehrveranstaltungen nahm ich in der Hauptsache an den Vorlesungen und Seminaren der Herren Professoren Baumgart, Catholy, Emrich, Hass, Lämmert, Landmann, Raeck und Weischedel teil. Ihnen allen weiß ich mich zu steter Dankbarkeit verpflichtet.

